Terry Eagleton

LA ESTÉTICA COMO IDEOLOGÍA

EDITORIAL TROTTA

PRESENTACIÓN DE
RAMÓN DEL CASTILLO
Y GERMÁN CANO

COLECCIÓN ESTRUCTURAS Y PROCESOS
Serie Filosofía

Título original: The Ideology of the Aesthetic

Ferraz, 55. 28008 Madrid
Teléfono: 91 543 03 61
Fax: 91 543 14 88
E-mail: editorial@trotta.es
http://www.trotta.es

ISBN: 84-8164-827-2
Depósito Legal: M-18.298-2006

Impresión
Fernández Ciudad, S.L.

ÍNDICE

Presentación

LAS ILUSIONES DE LA ESTÉTICA

Ramón del Castillo y Germán Cano

Si la risa, tal como afirmaba Darwin, es un residuo de la época en la que, para defendernos de la hostilidad ambiental, no dudábamos en enseñar los dientes, parece lógico que el «terrible Terry Eagleton» (así le denominó en cierta ocasión el príncipe Carlos de Inglaterra) haya convertido sus bromas en una de las armas teóricas más afiladas de la crítica contemporánea. Él mismo lo recordará aquí, en esta monumental obra que presentamos, al hilo de una cita de Walter Benjamin acerca del teatro épico de Brecht:

> No hay mejor punto de partida para la reflexión que la risa; hablando con mayor precisión, los espasmos del diafragma normalmente ofrecen mejores oportunidades para la reflexión que los espasmos del alma[1].

1. Véase *infra*, pp. 416-417. Los últimos libros de Eagleton en ver la luz en castellano han sido su autobiografía *El portero* (EP) y *Después de la teoría*, ambos en la editorial Debate (Barcelona, 2004, 2005). Hasta este momento, contábamos con las traducciones de obras como *Una introducción a la teoría literaria* (ITL) (FCE, México, 1988); *Ideología. Una introducción* (ID) (Paidós, Barcelona, 1997); *La función de la crítica* (FC) (Paidós, Barcelona, 1999); *Las ilusiones del posmodernismo* (IP) (Paidós, Buenos Aires, 1997); *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria* (WB) (Cátedra, Madrid, 1998); y *La idea de cultura* (IC) (Paidós, Barcelona, 2001). Entre sus artículos, podemos destacar: «The Politics of Theory»: *Eutopías* 57 (1994); «El nacionalismo y el caso de Irlanda»: *New Left Review* 1 (2000); y el interesante debate con Pierre Bourdieu en torno al concepto de ideología: «Doxa y vida ordinaria»: *New Left Review* 0 (2000). Por último, en la revista *Quimera* 242-243 (2004), pp. 83-91, se encuentra una interesante entrevista realizada por Sara Martín Alegre titulada «Todos somos marxistas». Citamos a continuación todas estas obras por sus respectivas siglas, seguidas del número de página. En el caso de que las traducciones anteriores sean modificadas, se señalará oportunamente.

Pocos de los intelectuales que se formaron en los años sesenta, pocos de los izquierdistas que fueron arrastrados por las derivas surgidas a partir de Marx y Freud, intentaron llevar más lejos ese lema de «El autor como productor». Y eso es lo llamativo. En 1981, en uno de sus libros más intrincados, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*, Eagleton encabezaba un capítulo con un irónico epigrama de Brecht: «Nunca he encontrado a nadie que careciera de sentido del humor y que fuera capaz de entender la dialéctica» (WB, 217). ¿Era posible seguir combinando la parodia con ese viejo arte, la dialéctica, que para muchos llevaba ya mucho tiempo enterrado? ¿Se podía realmente bromear después de la edad de hielo posestructuralista, de la nueva hermenéutica urbanizada, de la solemnidad de la ontología de la actualidad? ¿Quién era capaz de reírse aún después de tanto rigor y abismo deconstructivo?

I. EL SACRIFICIO DE LA CRÍTICA

A mediados de los ochenta, la filosofía y la crítica no parecían tener mucha gracia, la verdad. Una nueva etiqueta, la «teoría», circulaba por el mundo anglófono, asociada a un estilo de crítica literaria y cultural influida cada vez más por la filosofía, especialmente la francesa y la alemana. No importan las definiciones que luego se dieran, lo que marcaba la diferencia era eso: un enfoque más filosófico, más especulativo, más abstracto, y sobre todo un talante algo torturado y solemne, grandilocuente y siniestro que acababa reprimiendo cualquier forma *aparentemente* más simple de placer. El extraño hecho de que la crítica literaria cobrara tanta importancia en la cultura angloamericana se debía, en buena parte —dirá el propio Eagleton—, a que

> algunas de las disciplinas académicas colindantes a ella se desentendieron de sus responsabilidades intelectuales. Después de todo, las grandes cuestiones especulativas, las cuestiones relativas a la verdad y la justicia, a la libertad y la felicidad, necesitan plantearse en algún sitio. Pero como la filosofía árida y técnica y la sociología positivista no acogieron semejantes discusiones, éstas acabaron desplazándose hacia una crítica que, en realidad, no estaba intelectualmente preparada para afrontar ese reto. La teoría, pues, surgía como una respuesta a esa acuciante necesidad histórica... Un intento de hacerse cargo, desde el campo de los estudios literarios, de las cuestiones de las que esas otras disciplinas colindantes se habían desentendido[2].

2. «The Crisis of Contemporary Culture», en S. Regan (ed.), *The Eagleton Reader*, Blackwell, Oxford, 1998, p. 153.

Por supuesto, la dichosa «teoría» «no podía cumplir el papel de la filosofía, la sociología, la historia y la ciencia política juntas. Y si lo intentó enérgicamente sólo fue por eso, porque el resto de las disciplinas se había lavado las manos ante ciertas cuestiones para las que la gente quería algún tipo de respuesta interesante y que —¡Dios se apiade de nosotros!— acabaron cayendo en el cesto de la crítica»[3]. El ascenso de la «teoría», pues, vendría a ser el efecto de un doble rechazo, como también dice Eagleton: por un lado, el rechazo de las grandes cuestiones filosóficas por parte de las ciencias sociales (cuestiones a las que se tildaba de meros pseudo-problemas); por otro, la desconfianza hacia las nuevas hordas de anti-humanismo filosófico por parte de la vieja crítica humanista[4].

Dicho de otro modo: la gente necesitaba leer a Freud y a Lacan en algún sitio; Derrida y Heidegger también resultaban excitantes e inquietantes, pero la filosofía de habla inglesa no parecía nada dispuesta a patrocinar semejante *débâcle*, así que, en efecto, el muerto le cayó, para bien o para mal, a una crítica literaria donde, a su vez, las cosas ya andaban patas arriba. Los sucesores de Norton Frye, en efecto, trataban de matar al padre, estimulados también por los efectos de brebajes filosóficos. Aunque hubiera proclamado la superioridad de Emerson frente a la escuela franco-germana, Harold Bloom, por su parte, había preparado ya su venganza con una pócima que olía a deconstrucción. Para el gran gurú del parricidio, Paul de Man, ciertamente, había un después de la Nueva Crítica. Para él, Norton Frye y Kenneth Burke sólo habían ocupado una posición intermedia a medio camino entre el viejo humanismo y el nuevo nihilismo. Como dijo Paul de Man, esos críticos no estaban tan reprimidos como «para no ofrecer atisbos seductores, profundidades psíquicas y políticas más oscuras, pero sin romper la superficie de un ambivalente decoro que tiene sus propias complacencias y seducciones»; sus principios normativos estaban orientados «más hacia la integridad de un yo social e histórico, en lugar de hacia la *coherencia impersonal* que la teoría requiere»[5]. Por decirlo de otro modo, mientras que para la gente de la Nueva Crítica la lectura todavía era un esfuerzo por dar forma al texto, la «teoría» practicaba una especie de desfiguración del sentido; mientras que para los primeros leer consistía en redimir o salvar el texto, para la «teoría» leer consistía en ayudar a que el texto se

3. «The Politics of Theory», cit., p. 12.
4. *Ibid.*
5. P. de Man, *La resistencia a la teoría*, Visor, Madrid, 1990, p. 15 (subrayado nuestro).

condenara, a que se hundiera en sus propias aporías (más aún: para la deconstrucción *leer* de verdad, sin resistencia, consistía justamente en poner en tela de juicio la posibilidad misma de toda lectura). Por supuesto que los críticos anteriores leían los textos poniendo de manifiesto sus contradicciones, pero lo que la «teoría» mostraba era cómo *los propios textos* se traicionaban a sí mismos justo cuando trataban de presentar más coherencia, socavando finalmente la idea misma de «texto», la oposición entre ficción y realidad, entre sentido figurado y literal. El crítico ya no se caracterizaba por defender una mezcla de «ingenio verbal y seriedad moral», sino que se convertía en una especie de testigo de un sacrificio. El «texto» no tiene que ser deconstruido por el crítico: el texto *se* deconstruye a sí mismo y a lo único que «se refiere» es a esa misma acción de auto-vaciamiento. La única victoria a la que puede aspirar el crítico es la de *soslayar* la resistencia que se pueda ejercer contra ese mismo vacío (la «coherencia impersonal», como dirá De Man), evitando cualquier posicionamiento que detenga la *mise en abysse*: como en algunos juegos de mesa aquí, dice Eagleton, sólo «gana quien logra deshacerse de todos sus naipes para quedar con las manos vacías» (ITL, 178).

La «teoría» surge realmente, decía también De Man, cuando la aproximación al texto deja de basarse en consideraciones no textuales y se centra en las condiciones previas al establecimiento de ese tipo de consideraciones, cuando el objeto del debate no es el significado o el valor, sino la posibilidad misma del significado y del valor (ITL, 17). Por decirlo de otro modo, la cuestión ya no es, por ejemplo, si una novela es sólida, sino si la idea misma de novela es sólida; no si este o aquel texto es convincente, sino qué condiciones se requieren para producir obras convincentes, un enfoque que quizá ya fue insinuado por los críticos anteriores, pero que los deconstruccionistas estaban dispuestos a llevar hasta el paroxismo. En principio, el *sacrificio* no tenía por qué haber acabado así, pero lo cierto es que muchos de esos neófitos acabaron confundiendo el ejercicio de la crítica literaria con un funeral de caras largas. Mientras que a lo largo de los ochenta Derrida aún supo ejercer como seductor y esbozar sonrisas coquetas, y Bloom encontró la forma de reírse a carcajadas de sí mismo como el gordo de Falstaff; mientras que el primero seguía ejerciendo como embajador de la distinción filosófica y de la sensibilidad francesa, y el segundo decidía convertirse en el gigante que se destroza a sí mismo, mientras pasaba eso —decimos—, bastantes deconstructivistas decidieron especializarse no ya en la sospecha, sino en un estilo volcado en sí mismo, morboso a la vez que lacerante con el que, se suponía, alcanzaban un nuevo tipo de *jouis-*

sance. En medio de semejante panorama, el estilo que Eagleton adoptó en los ochenta resultaba, en el mejor de los casos, despreciado; en el peor, simplificado hasta el extremo. ¿Qué era eso de aunar deconstrucción y marxismo mediante el *humor*? ¿A qué venía tanta comedia? Pero ¿y si le daba la vuelta al asunto?, ¿y si tanta jeremiada deconstructiva no fuera más que una forma de reprimir o censurar bajo gesto admonitorio aquellas formas de placer que aún se pudieran derivar de la tradición política socialista?

II. IRONÍAS DE LA HISTORIA

Los que preferían ignorar a Eagleton desconocían el hecho fundamental: durante las décadas de los sesenta y setenta, igual que Fredric Jameson, Eagleton también se había empapado de posestructuralismo, casi hasta reventar. Se había formado, ya se sabe, bajo la influencia de la izquierda católica británica y de Raymond Williams. Entre 1964 y principios de los setenta, Eagleton combinaba panfletos sobre teología y leninismo, eucaristía y revolución, mientras estudiaba a Graham Greene, Thomas Hardy o Charlotte Brontë. Desde sus primeros trabajos, manifestó una clara simpatía por la cultura irlandesa, desde la tradición republicanista al absurdo de Samuel Beckett, desde Laurence Sterne a W. B. Yeats, James Joyce y Oscar Wilde[6]. En *From Culture to Revolution* (1968), basado en un congreso de la revista *Slant* sobre los problemas de una cultura común —en donde participaron Stuart Hall y el propio Raymond Williams—, así como en *Shakespeare and Society* (1967), Eagleton empezó a imprimir a la crítica literaria y a la historia cultural un tono político más combativo que el de Williams, marcando distancias con el talante reformista de éste y el carácter idealista y organicista de

> una concepción que tendía a una peligrosa fusión de los modos de producción, las relaciones sociales, las ideologías éticas, políticas y estéticas, disolviéndolas en la vacía abstracción antropológica de «la

6. Eagleton ha combinado su trabajo teórico con libros de poemas; guiones para el cine, como el de *Wittgenstein* (dirigida en 1993 por Derek Jarman), una película «en la que», confiesa, «unos tipos cachas con chupas de cuero negro, para los que Spinoza era seguramente una marca de pasta, andan arrastrando los pies con una vaga pose filosófica» (EP, 77); novelas y varias piezas teatrales, entre ellas una sobre Wilde: *Saint Oscar*, estrenada en 1989 en Derry, con el actor Stephen Rea como protagonista.

> cultura». Esa disolución no sólo abolía toda jerarquía de prioridades concretas, reduciendo la formación social a una totalidad hegeliana «circular» y a una estrategia política muerta al nacer, sino que inevitablemente hipersubjetivizaba esa formación[7].

Durante los años setenta, pues, Eagleton emprendió otras líneas de trabajo; siguió los planteamientos de Lukács y Adorno sobre la naturaleza de la novela realista y las paradojas del modernismo, pero añadió un enfoque novedoso sobre los problemas de identidad colonial y exilio en el mundo de la novela[8]. Es a mediados de esta década, asimismo, cuando más influyen en él Lucien Goldman (sobre todo, en *Myths of Power. A Marxist Study of the Brontës*, de 1975) y, por supuesto, Althusser y Macherey. Sin embargo, desde *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory* y *Marxism and Literary Criticism*, ambos de 1976, Eagleton se irá distanciando poco a poco del marxismo estructuralista, abandonará un estilo un tanto formal, técnico y opaco, y se centrará en los problemas relacionados con la retórica y la política[9]. En efecto, será en *Walter Benjamin or towards a Revolutionary Criticism* (1981) donde ya proponga una lectura paralela de la tradición alemana e inglesa, comparando, por ejemplo,

7. T. Eagleton, *Criticism and Ideology*, Verso, London, 1978, p. 26. En 1984, en una obra como *La función de la crítica*, sin embargo, la retrospectiva de Eagleton es más interesante: cuando el estructuralismo y la semiótica estaban más de moda, Williams mantuvo su interés por las instituciones materiales de la cultura y vio cómo antiguos adeptos al estructuralismo se reencontraban con él: «Mientras otros pensadores materialistas, entre los que me incluyo yo mismo, viraban hacia el marxismo estructuralista, Williams sostuvo su humanismo historicista para luego encontrarse con que esos mismos teóricos, bajo condiciones políticas distintas, volvían a analizar esos argumentos con más displicencia, cuando no a suscribirlos de forma acrítica» (FC, 123). Cf. también la introducción en T. Eagleton (ed.), *Raymond Williams. Critical Perspectives*, Polity, London, 1989.

8. Los autores más estudiados por Eagleton fueron Hardy, las hermanas Brontë, Yeats y, sobre todo, Lawrence. Conrad, James, Eliot, Pound, Yeats y Joyce escribieron como *émigrés*, mientras que Lawrence encarna el papel de exiliado dentro de la propia cultura inglesa.

9. A pesar de las reservas que Perry Anderson mantenía hacia Althusser, Eagleton creía que la idea de la relativa autonomía de distintos tiempos históricos podía inspirar no lecturas materialistas *dentro* de un relato coherente de la «historia» de la literatura o de la estética, sino una deconstrucción de esa coherencia ideológica que pusiera de manifiesto la temporalidad de la producción estética; por ejemplo, una «historia» diferente de aquella cronología de Dickens a Hardy que consolidó la historia burguesa de la literatura (WB, 116). Véase el balance general que Eagleton hace del marxismo estructuralista en *Literary Theory. An Introduction* (TTL, 179 ss.) y en la introducción de *Against the Grain. Selected Essays 1975-1985* (London, Verso, 1986), donde se muestra mucho más crítico respecto al concepto de «ideología» althusseriano.

los escritos de Benjamin sobre el drama barroco con la poesía de Milton (la poesía que hirió la sensibilidad de gente como Eliot justamente porque producía ese *suplemento* o *exceso* de significación que los posestructuralistas luego llamaron *écriture*).

Entonces, ¿qué clase de afinidades productivas surgían entre marxismo y deconstrucción? Eagleton siempre procuraba pensar el lado positivo y negativo de la deconstrucción, las carencias que *suplía* y las fuerzas que parecía *mermar*, las posibilidades que incrementó en un momento dado y el *cul de sac* al que finalmente parecía conducir. Que los textos siempre están sobrepasados por algo —decía Eagleton—, que siempre andamos retrasados, que siempre hay algo dado por adelantado, que siempre somos posteriores a la presencia luminosa de lo «real», que no podemos retroceder más allá de la materialidad del texto hasta el pensamiento fantasmal que lo originó... todo eso —concedía— es cierto, pero ¿acaso no lo sabía ya la crítica literaria marxista? Jameson ya había proclamado en *The Prison-House of Language* que hablar de la «huella» era una manera sorprendente y *simbólica* de expresar el descubrimiento de Marx de que la existencia social determina la conciencia. Para Eagleton la comparación de Jameson era un tanto exagerada, pero no del todo desatinada. Lo importante, según él, no era que la deconstrucción marcara un camino interesante para la crítica literaria marxista (esto es, para una lectura materialista del texto), sino que mantenía abierto un debate relativo a la relación del materialismo con la *historia*. El materialismo histórico —afirmaba— ocupa respecto a su objeto (la historia) una posición parecida a la de la crítica materialista con el suyo, el texto literario: la *historia* nunca es presencia, «es un momento continuamente desplazado y hecho desaparecer mediante ese juego de 'textualización' que denota que ya somos posteriores a él» (WB, 114).

La deconstrucción, en efecto, podía estar volcando hacia el texto las fuerzas que ya no había forma de dirigir hacia la historia (quizá es eso justamente lo que Jameson quiso decir cuando hablaba de gesto «simbólico»). Desde Nietzsche, dice Eagleton, la *retórica* ya llevaba tiempo vengándose del racionalismo, mostrando a «su farisaico oponente que él mismo estaba contaminado mortalmente por su propia enfermedad, por su propia actividad de desmenuzar y filtrar el significado. La retórica fue el mendigo malhablado en el que incluso el rey encontraría un eco de sí mismo» (WB, 167). Sin embargo, gracias a De Man, los críticos proclamaron otra forma de confrontar a la ideología burguesa consigo misma que no acarreara un verdadero peligro.

Era conveniente mostrar que el texto sólo operaba por medio de la figura y el tropo, que todo lenguaje era una forma de ficción, que toda resistencia a este hecho constituía un gesto ideológico. De acuerdo, pero el propio crítico, en estricta coherencia, debía despeñarse por el mismo precipicio que abría, dinamitarse a sí mismo junto con la ideología que minaba desde dentro, implicarse totalmente en el propio juego, trascendiéndolo únicamente «por el hecho de haberlo puesto en marcha» (WB, 207-208). Dado que no era posible derrocar a la ideología de frente, dado que era imposible esquivar al sistema, dado que la crítica de las ideologías sólo era otra estrategia del poder, el deconstruccionista podía convertir la indeterminación, la falta de definición, la huida de todo gesto concluyente, el culto a la ambigüedad y al deslizamiento, en gestos de un nuevo arte retórico que en el fondo reproducía algunos de los «tópicos más trillados del liberalismo burgués», pero los revestía de tintes radicales: actuaba, a la vez, como reformista y como transgresor, «abordando astutamente al texto por los pasillos y engatusándolo melosamente para que revele su cariz ideológico» (WB, 204). No se estaba «fuera» del juego, claro, pero al menos se podía experimentar una súbita liberación de la tiranía del sentido: el vértigo que proporcionaban los momentos de máxima indeterminación en los que lo más significativo del texto es su propio vaciamiento. El propio De Man —recuerda Eagleton— ejerció un curioso tipo de ambivalencia gracias al cual denostaba abiertamente la crítica histórica, biográfica o política, pero sin expresar un desmedido apasionamiento por la crítica que él alentaba, una crítica para la que los textos sólo se relacionaban consigo mismos, mostrando, quizá, una resignación parecida «a la que habría expresado un director de colegio victoriano al hablar de las incorregibles tendencias sexuales de sus chicos» (WB, 207).

En poco tiempo, habíamos pasado del sacrificio de la crítica literaria al masoquismo puro y duro de la teoría. La deconstrucción consumaba —dijo más de uno— una tendencia necrófila que ya sólo disfrutaba abusando insaciablemente del muerto[10]. Debe repararse, de hecho, en esta galería psicopatológica —y su evidente diagnóstico: «fetichismo»— si se quiere comprender el pulso vital desde el cual Eagleton escribirá *La estética como ideología*. Ahora bien, lejos de denostar toda esta retórica exangüe y mortecina, insistirá en el punto fundamental: la ambivalencia, la ambigüedad, es a la vez una fuente de *comprensión* crítica y de *evasión* ideológica, pero *no* nos revela un hecho extraño sobre la naturaleza de la crítica, sino sobre la situación histórica que produce esa idea de la crítica. El propio crítico materialista *puede* hablar un lenguaje trópico aparentemente alejado de los fines políticos en cuyo nombre dice intervenir, practicar un juego retórico que podría mermar la resolución que requiere la acción política, puede hacer eso, dice Eagleton, siempre y cuando tome su propia puesta en escena como un *Ersatz* de fuerzas políticas mermadas o diferidas, según se mire.

> Lo que distingue al o la materialista del deconstruccionista *tout court* es que [los primeros] entienden esta clase de discurso abusivo consigo mismo en referencia a un ámbito más fundamental: el de las contradicciones históricas mismas (WB, 169; traducción modificada).

Una crítica materialista de corte deconstructivo no duda de que su propio discurso es contradictorio *en su propia letra*, no duda de que «aparece a la vez como acto político y como *sustituto* visceral de aquellas acciones de raíces más profundas que de momento nos están negadas en sentido pleno» (WB, 169). Las condiciones que ofrecen la posibilidad de una crítica socialista son las mismas que permiten reproducir las técnicas y la ideología de la clase dominante: ése es el hecho fundamental, la mayor ironía de la historia (o al menos de la historia de la crítica). Ningún texto, ninguna crítica, ni la deconstruccionista radical *tout court*, ni tampoco la materialista, escapan a esa ironía, sólo que el materialista llama a la puerta y recuerda que en demasiadas ocasiones la ambigüedad, la falta de determinación, la *kenosis*, han sido estrategias de la clase dominante para seguir manteniendo una ideología en desuso, una retórica en crisis que ya no logra calar en las mayorías. No se podían, pues, desechar así como así las agudas observaciones de la deconstrucción —dirá Eagleton—, pero ¿no se estaba convirtiendo *nuevamente* «la literatura» en el último refugio para jugar, en la única antecámara superviviente para la pusilanimidad liberal, un lugar, desde luego, no susceptible de ser manchado por sucias manos materialistas[11]?

10. Como dice Eagleton, dado que para el deconstruccionista no hay diferencia entre texto y contexto, entre obra y marco, entre *ergon* y *parergon*, entonces uno puede concentrarse en cualquier texto que le caiga en las manos haciéndose pasar por deconstructor de la metafísica occidental, mientras se las lava respecto a la política pura y dura. En términos de crítica ideológica: lo único «superable» es la creencia de que se puede superar la retórica; por tanto, se debe continuar en un estado agnóstico respecto a cualquier otra aspiración crítica. Según Eagleton, al no haber interior ni exterior, al estar la ideología dentro del deconstruccionista mismo, éste se puede mantener eternamente vivo, dado que siempre ha estado muerto (cf. WB, 209).

11. WB, 168. En *Ideología*, Eagleton observa algo parecido. El típico deconstructivista que gusta de expresar sus propias aporías no es tan distinto del típico liberal que esquiva las críticas haciendo gala de sus propias contradicciones. Jugar a medio camino entre el chiste y la confesión, el humor y la culpabilidad, ser capaz de

Por un lado, la deconstrucción borraba las diferencias entre lo literal y lo figurado, rompía las jerarquías entre los discursos con aspiración de verdad y los ficticios. *Todo* lenguaje es intrínsecamente metafísico (o sea, ideológico), todo lenguaje, el de la filosofía, el del derecho, el de la teoría política, se basa en tropos y figuras; todo lenguaje frustra sus pretensiones de literalidad justamente allí donde trata de tener más autoridad, más objetividad. O si se quiere: ningún lenguaje es *literalmente* literal (ITL, 175). A diferencia de la Nueva Crítica, el deconstruccionismo daba a entender que no veía la literatura como una «alternativa enclaustrada a la historia material», ni como «una bendita suspensión de la creencia doctrinal en un mundo cada vez más ideologizado». No, gracias a la deconstrucción, la literatura «coloniza esa historia, la reescribe según su propia imagen; considera el hambre, las revoluciones, los partidos de fútbol y los vinos de honor como otro 'texto' aún más indecidible» (ITL, 176). La deconstrucción no consideraba la realidad *social* como una realidad cerrada, determinada y opresiva —dice Eagleton—, sino como un trémulo y sutil tejido de indecibilidad que se extiende cada vez más hasta el horizonte (ITL, 176, traducción modificada). Y con todo, ¿por qué la literatura seguía pareciendo un campo privilegiado donde el lenguaje se deconstruía más radicalmente? ¿Por qué la literatura seguía siendo el altar supremo donde el lenguaje se auto-sacrificaba más solemnemente? La deconstrucción «extendía su mano vengadora sobre el mundo y lo vaciaba de significado», de acuerdo, pero ¿por qué la deconstruccion, igual que la crítica académica que la antecedió, la que quería desplazar, volvía a refugiarse en el texto literario (ITL, 177)?

En la entrevista con Stefano Rosso de 1983, De Man ya había apuntado el argumento clave:

> Siempre he mantenido que uno puede abordar los problemas de la ideología y, por extensión, los problemas de la política sólo en base al análisis crítico-lingüístico, lo cual debe hacerse en sus propios términos, en el medio del lenguaje, y sentí que podía abordar estos problemas sólo después de haber logrado una cierta capacidad de control de los problemas técnicos del lenguaje, específicamente los problemas de la retórica [...] creo que puedo hacerlo de

ironizar con tus propias contradicciones, todo eso, no te hace menos liberal, sino lo contrario: *forma parte* de cierto tipo de liberalismo el ser lo suficientemente liberal como para sospechar del liberalismo. Resulta muy interesante en este sentido la lectura que realiza Eagleton de Hume *infra*, pp. 101 ss., como deconstructor *avant la lettre*.

> un modo diferente a lo que generalmente pasa por «crítica de la ideología»[12].

Más tarde, en un conocido ensayo de 1986, parecía expresar exactamente el tipo de ambivalencia que más ha interesado a Eagleton, pero también la que más le ha inquietado: «La literatura», decía De Man, «implica el vaciamiento, no la afirmación de las categorías estéticas» —un *motto* que Eagleton subscribirá totalmente, aunque sobre bases marxistas—, para a continuación afirmar:

> Más que cualquier otro modo de investigación, incluida la economía, la lingüística de la literalidad es un arma indispensable y poderosa para desenmascarar aberraciones ideológicas, así como un factor determinante para explicar su aparición. Aquellos que reprochan a la teoría literaria el apartar los ojos de la realidad social e histórica (esto es, ideológica), no hacen más que enunciar su miedo a que sus propias mistificaciones ideológicas sean reveladas por el instrumento que están intentando desacreditar. Son, en resumen, muy malos lectores de *La ideología alemana* de Marx[13].

El problema, diría Eagleton, era justamente ése: no que la teoría literaria aparte los ojos de la realidad social, sino el hecho de que, irónicamente, los aparte precisamente *en nombre* de la crítica de las ideologías. Aunque muchos acólitos de De Man acabaron convencidos de que la retórica deconstructiva proporcionaba una forma de crítica más rigurosa e implacable que cuantas hubiera habido hasta entonces, pocos se dieron cuenta de que no todos los lectores marxistas de *La ideología alemana* eran tan simples como De Man pretendía hacer creer. Eagleton no sólo jugaba con esa obra (véase como apela a ella y a Benjamin en un gesto *más* que deconstructivo[14]), sino que concluía su *Walter Benjamin* con una lectura bastante retórica de *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*[15], sobre la que luego tendremos ocasión de volver.

12. P. de Man, *La resistencia a la teoría*, cit., p. 185.
13. *Ibid.*, p. 23.
14. Después de citar el *motto* de Benjamin sobre la imposibilidad de no hablar como si se escribiera, Eagleton añade una cita de *La ideología alemana* que reza: «Desde el principio el espíritu está afectado por la maldición de estar 'cargado' de material, que aquí hace su aparición en forma de agitados estratos de aire, sonido, es decir, lenguaje». Para Eagleton, desde luego, hay una forma de leer este pasaje que escaparía a los típicos y manidos reproches de algunos deconstruccionistas.
15. WB, 244 ss. Véase cómo Martin Jay, en *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural* (Paidós, Buenos Aires, 2003, orig. 1993), ataca las ambiciosas pretensiones de De Man en una línea parecida a la de Eagleton: dado que

Sea como sea, lo importante es el punto que probablemente provocó mayores desencuentros entre marxismo y deconstrucción. Una cosa es la analogía entre la teoría del texto literario y la teoría de la ideología, y otra cosa es que la primera se alce por encima de la segunda. Una cosa es que el estudio del texto inculque cierta habilidad retórica, y otra que la retórica acabe en el texto. Pues *una cosa es* que la lectura deconstructiva pueda promover una crítica política, *y otra* que sea el *summum* de la crítica. *Una cosa es* que la deconstrucción inspire cierto estilo de crítica, *y otra* que, incluso aceptando una política de «vaciamiento», toda crítica radical se reduzca a ese estilo. El crítico marxista *à la* Eagleton subraya la analogía, pero mantiene abierta la incongruencia entre crítica y política. La ideología, desde luego, puede incluir un tipo de contradicción que la literatura pone en juego: un choque entre el nivel enunciativo y el performativo, entre lo que se pretende decir y lo que se dice a través del acto de decir algo. En este punto, Eagleton es claro: aparte del hecho de que todo lo que llamamos «literatura» puede que no se reduzca a eso (posición que para el censor deconstructivo evidentemente constituiría un síntoma de nuestra resistencia a la teoría), aparte de ese hecho, dice, tampoco está nada claro que todo lo que opere como «ideología» consista en ese tipo de contradicción[16].

En otros trabajos posteriores de Eagleton, entrados ya en la década de los noventa, las dudas sobre el concepto de «ideología» que De Man pusiera de moda se acrecentarán más y más. Para el De Man de *La resistencia a la teoría* y de los escritos que fueron recogidos bajo el título *La ideología estética*, la esencia de la ideología radica en la «naturalización», «la confusión de la realidad lingüística con la natural»[17], un proceso por el que el lenguaje se vuelve consustancial con el mundo, un mecanismo por el que las relaciones esencialmente arbitrarias entre signo y mundo se transfiguran en un vínculo orgánico, trascendiendo la distancia entre razón y sensibilidad (por decirlo con un lenguaje a la vieja usanza). Como dirá Eagleton:

> Para la filosofía esencialmente trágica de un De Man, mente y mundo, lenguaje y ser están en discrepancia eterna; y la ideología es la actitud que consiste en fusionar estos órdenes separados, yendo nostálgicamente en busca de una presencia pura de la cosa en la palabra, e imbuyendo así al significado de toda la positividad sensible del ser natural. La ideología se esfuerza por salvar la distancia entre conceptos verbales e intuiciones sensibles; pero la fuerza del pensamiento verdaderamente crítico (o «deconstructivo») consiste en demostrar cómo interviene siempre esa naturaleza insidiosamente figurativa y retórica del discurso para romper ese feliz matrimonio (ID, 251).

Ése es justamente el problema para Eagleton. Si *todo* es así, es decir, si todo el problema de la ideología se reduce a lo que cree De Man, si la categoría de lo ideológico puede ampliarse hasta ese extremo, entonces se vacía de significado político; y producir ese efecto de *despolitización* podría ser «parte precisamente de la intención ideológica de quienes afirman que 'todo es retórico'» (ID, 252). No está claro que todo discurso ideológico opere mediante esa retórica —insiste Eagleton—, no parece que toda ideología se sustente en semejante tipo de naturalización o semejante ilusión:

> Hay estilos de discurso ideológico distintos del «organicista» —por ejemplo, el propio pensamiento de Paul de Man—, cuya pesimista insistencia en que mente y mundo nunca pueden encontrarse en armonía es, entre otras cosas, un rechazo encubierto del «utopismo» de la política emancipatoria[18].

el hecho de reconocer la relación ilusoria del lenguaje con la naturaleza no nos lleva un paso más allá de la ideología, sino que nos revela un rasgo supremo de la condición humana; dado que no existe ninguna cura que no nos haga volver a caer en el error, entonces la deconstrucción —dice Jay en «Ideología y ocularcentrismo»— no marca ninguna diferencia (*ibid.*, p. 264) o, en palabras de Eagleton (WB, 208), posee «la misma invulnerabilidad que una hoja en blanco». Véase también, en el libro de Jay, el capítulo «*La ideología estética* como ideología» (pp. 143-165), donde sitúa muy acertadamente a Eagleton y a De Man en el contexto de un debate más amplio sobre estética y política.

16. Véanse a este respecto las tipologías que Eagleton analiza en *Ideología*.

17. P. de Man, *La resistencia a la teoría*, cit., p. 23.

18. ID, 252. La respuesta de los seguidores de Paul de Man no se hizo esperar. En su introducción a *La ideología estética* (el libro póstumo de Paul de Man que originalmente se iba a llamar *Aesthetics, Rhetoric, Ideology*), Andrzej Warminski replicó con la típica pirueta deconstruccionista: la crítica de Eagleton a De Man —decía— era demasiado apresurada y errónea porque presumía saber de antemano lo que queremos decir o a lo que nos estamos refiriendo con términos como «lenguaje», lo «lingüístico» (en tanto algo distinto, pero confundible con la realidad) cuando, «en realidad, es precisamente el estatus referencial, por no decir retórico, de esos términos lo que vuelve diferente la explicación que da De Man de la ideología y la sitúa más allá de la de Eagleton» (Cátedra, Madrid, 1998, p. 19). Para Warminski, el hecho de que Eagleton «desfigure» la naturaleza figurativa del discurso (y su función tanto en el pensamiento crítico como en el ideológico) y el hecho de calificar a De Man como pensador trágico son pruebas de la «aberrante» lectura de Eagleton, aunque para muchos otros lo que probarían las palabras de Warminski es que no quiere quedarse con ninguna carta en las manos.

La cuestión no es nada sencilla, pero desde hace tiempo Eagleton se ha tomado bastante trabajo para intentar convencer de que los marxistas aún pueden ejercer un tipo de crítica que no renuncie a la deconstrucción, a ese extraño tipo de disfrute que se obtiene de ejercer violencia contra sí mismo, pero tampoco a los placeres de la política emancipatoria, placeres que para un asceta como De Man y sus celosos seguidores constituirían una completa regresión al «organicismo», como si Lukács, Adorno o Marcuse hubieran sido unos ilusos, como si toda una generación posterior de marxistas, la generación de Eagleton y Jameson, no hubiera escapado de los hechizos de la idea de «totalidad».

Por mucha distancia que Eagleton marcara con la vieja guardia marxista, el escenario evocaba viejas sospechas. En su día, Georg Lukács ya denunció los vicios de cierta *intelligentsia* crítica que vaciaba irresponsablemente de contenido su ética de izquierdas con una epistemología de derechas. Tomando como modelo la figura del rentista Schopenhauer, el filósofo húngaro comparaba a estos críticos supuestamente radicales con los huéspedes de un elegante hotel moderno, el *Hotel Abgrund*, dotado de todo confort, al borde del abismo, de la nada, de la carencia de todo sentido. La diaria contemplación del abismo, entre espléndidas comidas o entre exquisitas obras de arte, no sólo servía a estos críticos para realzar aún más el goce de este disfrute refinado, sino también para desarmar del todo el magro contenido político de sus diagnósticos. Décadas después, un marxista más brechtiano que lukacsiano venía a decir algo parecido, sólo que en su fábula el escenario del hotel ahora pasaba a ser sustituido por el de los departamentos de crítica literaria, donde los deconstruccionistas también lograban sentir el abismo abriéndose bajo sus pies. Ese vértigo proporcionaría, en efecto, un simulacro de una política radical, pero eliminando de raíz la posibilidad misma de un conocimiento histórico o político que pudiera convertir al lector en agente de una acción política convencional. Tanta cháchara con el terrorismo abstracto del sistema hegeliano e, ironías de la vida, la figura del alma bella se terminó colando en el corazoncito del deconstruccionista, la figura, en efecto, de aquel que manteniéndose incontaminado, retirándose al margen del curso de la historia, detesta ensuciarse las manos con política de masas.

> ¿Quién necesitaba proponer una detallada crítica del pensamiento de izquierda cuando se podía argumentar, mucho más grandilocuentemente, que todo discurso social está cegado e indeterminado, que «lo real» es indecidible, que todas las acciones que excedan un tímido reformismo proliferarán más peligrosamente más allá de nuestro control [...]? (IP, 53).

III. EL CRÍTICO COMO BUFÓN

Volvamos ahora a la historia del propio Eagleton. A mediados de los ochenta, según hemos visto, no renuncia a los extraños placeres que había procurado y aún procuraba el posestructuralismo. Sin embargo, aunque para muchos marxistas chapados a la antigua pasara por un cultivador de artes demasiado sofisticadas, entre deconstruccionistas de ambos lados del Atlántico seguía siendo retratado como un vulgar materialista. ¿En qué movedizo terreno se mueve alguien cuyas obras —como repetirá en relación con el libro que aquí introducimos— son a la vez «demasiado marxistas o demasiado poco marxistas», alguien que no se avergüenza de seguir reivindicando el desprestigiado título de «materialista histórico» frente a ese «moralismo de izquierdas» que, «después de fundar la procedencia burguesa de un concepto, una práctica o institución particular, pasa de inmediato a desautorizarlo en un arrebato de pureza ideológica»? (*infra*, pp. 58-59).

Para empezar, Eagleton prescindía de los rigores del marxismo «científico», y decididamente trataba de obtener más ventajas del concepto de hegemonía que del de ideología, influido probablemente por el análisis que Raymond Williams desarrolló en *Marxism and Literature*:

> En su propio análisis de Gramsci, Williams reconoce el carácter *dinámico* de la hegemonía, en oposición a las connotaciones potencialmente estáticas de la «ideología»: la hegemonía nunca es un logro de una vez para siempre, sino algo que tiene que ser «continuamente renovado, recreado, defendido y modificado» (ID, 153).

Sin embargo, independientemente de los juegos malabares marxistas de Eagleton, su intento de combinar los vértigos de la crítica francesa y norteamericana con los pies en la tierra del materialismo británico independientemente de eso, decimos, el rasgo más llamativo de su marxismo fue su decidido adiós al tono elegiaco, pesimista y melancólico de la vieja guardia.

En 1978, en una reseña para la *New Left Review* de *Aesthetics and Politics*, una colección de ensayos de Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno, apostillados por Jameson, Eagleton ya apuntaba en la dirección que tomaría poco después: una predilección por Brecht y un entronque con una tradición satírica materialista demasiado olvidada, la misma que, bajo la influencia de Heinrich Heine, fue alabada por Marx en textos como *La ideología alemana* o *El*

dieciocho Brumario. No será difícil, en efecto, reconocer aún en el sarcasmo plebeyo de Eagleton los ecos de la ironía corrosiva de Marx frente a aquellos niños revolucionarios de la izquierda hegeliana que, imaginándose lobos, balaban en realidad como ovejas. «Del grupo formado por Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno, sólo Brecht es cómico» (WB, 240), dirá Eagleton. El marxismo ha desconfiado con razón de lo cómico, y quizá por eso la tragedia ha captado más poderosamente su imaginación. Pero, ¿acaso lo cómico no logra sacarnos por un momento de nuestra situación para luego atarnos *más* a ella[19]? ¿Es que no han existido otras posibilidades, más radicales, de entender la comedia?

> Las revoluciones burguesas son ficciones que reescriben ficciones, pero después de Brecht es difícil no percibir que también hay algo «textual» en el modelo de revolución socialista que Marx les contrapuso (WB, 253).

De este modo, ¿no podría la descripción marxiana de la formación de la revolución proletaria valer como explicación de la forma del teatro épico? ¿El desmontaje, las constantes interrupciones del argumento, los avances extraños y zigzagueantes? El chiste de la historia no es simplemente «el colapso de la representación de clases en un bufido de risa libertaria»; no, es bastante más, es el humor de la propia historia a expensas de una burguesía que sólo es capaz de disfrazar de esplendor épico su debilidad[20], y, por encima de todo, el humor que añade a la historia la disparidad permanente entre el contenido del socialismo y una forma «adecuada» a ese contenido. No es extraño, a tenor de lo dicho, que en *La estética como ideología* Eagleton contraponga, en uno de los momentos cumbres de la obra, el «sublime bueno» de Marx al «sublime malo» capitalista que, al abrigo de la mercancía, representa una disolución

19. Dado que, como el chiste, la crítica no tiene que estar concebida primariamente para comunicar información, puede permitirse impostar su forma, adoptar una *artificiosidad* que podría llevarle a regodearse en la broma, y asumir aún más su mundo ideológico —dice Eagleton—, pero también puede proporcionar la *libertad* para apreciar la flagrante calidad de artefacto o constructo de todo discurso (WB, 192). Esa clase de libertad nunca es condición *suficiente* para la política emancipatoria, pero quizá sea absolutamente necesaria.

20. En *El capital*, recuérdese, Marx también ridiculiza la falsa profundidad de la que hace gala la burguesía en sus planteamientos acerca de la mercancía, la moneda y el valor, y se compara a sí mismo con un Perseo —poco heroico, en verdad— que, hundido en las brumas, desvela la inexistencia de monstruos y enigmas.

meramente destructiva que engulle todo horizonte de valor humano[21].

La revolución burguesa escondió su falta de heroísmo con imágenes épicas trasnochadas; pero la revolución socialista es una épica sin héroes, una poesía del *Unmensch*, de los desgraciados que no aspiran a nada, excepto a subvertir toda aspiración. El socialismo presenta un escenario tan profundo y trascendente como trágico, pero plagado de personajes de baja estofa, tan poco heroicos como los de la comedia (cf. WB, 256). La diversión proporcionada por los chistes de la historia, ese placer-por-adelantado, puede liberar fuerzas más profundas susceptibles de materializarse en la práctica, esas fuerzas que Marx llamaba «poesía del futuro»: «Si siempre existe aquello que escapa, aquella diferencia que no se puede reducir a la dialéctica, ésta no es sólo lo irremediablemente trágico o lo insolentemente anarquista, sino el contenido de la sociedad cómica del futuro, el producto final de la dialéctica» (WB, 254), un contenido que se desborda incesantemente a sí mismo.

Probablemente, cuando Eagleton tilda de «trágica» y «ascética» a la deconstrucción piensa justo en esto. La dialéctica puede ser una fuente de placer, de ese *forepleasure* que torna en materia de comedia hasta lo trágico. Hay, desde luego, contenidos trágicos no modificables, hay hechos que no tienen ninguna gracia, sobre todo para sus víctimas; siempre hay un residuo que no puede someterse a la dialéctica, pero también hay otro residuo en la comedia de la historia que se escurre entre las mallas de la dialéctica: el contenido de la sociedad del futuro. Los sucesos pueden ser trágicos o cómicos, pero el cambio mismo, el revés, la mutabilidad, todo eso, sería en principio cómico (al menos para un brechtiano), mientras que la necesidad trágica quizá podría acabar siendo otra forma de mentira de la clase dominante. Las contradicciones no son chistosas porque sean tolerables —apostilla Eagleton—, sino porque sin dialéctica, «que sería el ingenio irónico de la historia, no podría existir vida significativa alguna». La historia es cómica porque, al modo del chiste en sentido freudiano, es una *forma* que trata de hacer agradable cualquier tragedia del *contenido*, y que, al ser disfrutada placenteramente, puede llegar a liberar las fuerzas del inconsciente *histórico*. En un sentido crucial, el marxismo intenta extraer placer de un mundo que, para otros, resulta

21. Merecería la pena, por tanto, comparar la posición de Eagleton (y aquí *La estética como ideología* brinda suficientes ocasiones, especialmente, en el capítulo «Lo sublime marxista») con la interpretación posmoderna del concepto de lo sublime por parte de Lyotard.

demasiado miserable y poco aristocrático, demasiado zafio y plebeyo como para poder revelarse como auténticamente trágico (WB, 244).

Eagleton no duda, incluso, en apelar a su propia tradición, la irlandesa, para subrayar la *comicidad* del relato marxista:

> Para el marxismo la historia se mueve bajo el signo de la ironía [...]. La única razón para ser marxista es llegar al punto donde se pueda dejar de serlo. Es en esta muestra de ingenio simplista y débil donde se resume la mayor parte del proyecto marxista. El marxismo tiene el humor de la dialéctica porque se incluye a sí mismo en las ecuaciones históricas que establece; al igual que el gran legado del ingenio irlandés desde Swift y Sterne hasta Joyce, Beckett y Flann O'Brien, presenta la comicidad de todos los «textos» que escriben sobre sí mismos, en el acto de escribir la historia (WB, 243).

Si para el crítico marxista, o al menos para uno como Eagleton, el gasto intelectual puede coexistir con el dispendio, la inversión con la liberación, es porque para él el *sentido histórico* aún puede ser una fuente de placer, trascendiendo la diferencia entre política y arte, entre trabajo y ocio, entre razón y estética. Eagleton, por tanto, no sólo estudia las relaciones entre las ideas posestructuralistas y el materialismo histórico, y no sólo intenta sacar partido de la deconstrucción, sino que forja una idea de lectura *retórica* que reutiliza las estrategias de Benjamin y, sobre todo, de Brecht para rivalizar con las elites deconstructivas instigadas por De Man. La cuestión ya no es sólo afirmar el carácter retórico, trópico y figurativo del «materialismo histórico», sino mostrar que la tradición del *plumpes Denken*, del *Gestus*, de la *Verfremdung* puede seguir inspirando una crítica más deconstructiva que la propia deconstrucción (por decirlo de una forma tan simple como aquel deconstruccionista para el que Paul de Man fue «más marxista que los marxistas»)[22]. Cabe la posibilidad, desde luego —afirma Eagleton con la mayor de las ironías—, de que «Brecht se deconstruyera un poco a sí mismo de vez en cuando, *pero* sólo llegara a la dialéctica; al ser prederridiano no fue capaz de avanzar más allá de oposiciones metafísicas rudimentarias, como el argumento de que algunas clases sociales oprimen a otras» (WB, 205).

22. Mientras que Eagleton dinamita así su propio marxismo, algunas de las versiones más burdas que se han divulgado de Paul de Man tratan de poner de manifiesto que su análisis de la ideología «es más marxista que los marxistas» (cf. M. Maquillan, *Paul de Man*, Routledge, London, 2001). Aunque hemos dicho que Eagleton se inclina más a favor del humor de Brecht que de la melancolía de Benjamin (quien —dice— «no aprendió mucho del humor filosófico de Marx»), también habría que subrayar la enorme importancia que Eagleton otorga a los escritos de Benjamin sobre el teatro épico de Brecht. Véanse más paralelos entre los dos en WB, 105: «El *Trauerspiel* es una forma temprana del *plumpes Denken* de Brecht, que proporciona una comprensión más mística que política».

Eagleton subraya, por tanto, las analogías entre el pensamiento banal y la deconstrucción: la disolución paródica —dice— es a la vez *reconstructiva* y *deconstructiva*: reproduce, mimetiza la representación «normal» de un objeto, pero lo reinserta en aquello que él mismo niega, que excluye; otorga a una acción la suficiente verosimilitud como para volverla extraña a sí misma; actúa como un «suplemento», dirá, que prolonga algo dado, pero a la vez lo contraviene[23]. El efecto de distanciamiento —digámoslo de otra forma— vacía las prácticas cotidianas, las desfonda, las vuelve exteriores a sí mismas, inscribiéndolas en sus condiciones de producción. El vaciamiento que así irrumpe es «una especie de 'espaciamiento' derridiano que, se supone, desmantelaría la auto-identidad ideológica de nuestra vida social cotidiana»[24]. Hasta aquí vale: el pensamiento paródico logra mostrar que siempre hay más sentido en lo que se hace, que siempre hay un *exceso*, «la presión de una productividad que va más allá»[25]. Pero, ¿qué significa «reinscribir» una práctica en sus propias «condiciones de producción»? Desde luego, para un marxista como Eagleton vaciar los discursos, los comportamientos o las formas de sentir consiste, antes que nada, en mostrar cómo borran o suprimen «sus propias condiciones *históricas* y *materiales* de producción»[26]. El *plumpes Denken* saca a escena el carácter mudable de todo comportamiento, lo representa como algo *arbitrario*, justamente para «demostrar que la *historia* también lo es» (EP, 80; subrayado nuestro). Lo fundamental es que el carácter autocontradictorio, irónico, paródico, de una crítica que se inspire en este tipo de pensamiento no revela una aporía fundamental del Ser, sino una *metáfora política*: si la sociedad misma llegara a reconocerse como producción —dice Eagleton—, ni siquiera habría necesidad de semejante escenificación, la de un pensamiento desmontándose a sí mismo. Aunque De Man sugiriera lo contrario en *Alegorías de la lectura*, la contradicción consustancial a las formas sociales no deriva de actitudes ontológicas y metafísicas, sino probablemente al contrario: éstas no son sino síntomas

23. WB, 221. Cf. también «Brecht and Rhetoric», en *Against the Grain*, cit., p. 167. Ahí dice: «El *Gestus* brechtiano es una especie de escritura, una cita que puede desgajarse y repetirse en diferentes contextos» (104). El actor brechtiano —añade citando ahora a Benjamin— espacia sus gestos igual que en la composición de textos se colocan caracteres espaciados.

24. *Against the Grain*, cit., p. 168.

25. *Ibid.*, p. 163.

26. *Ibid.*, p. 168 (subrayado nuestro).

de aquéllas. El equívoco, la ambivalencia, toda esa violencia inscrita en las prácticas que la crítica intenta poner en escena, tampoco implica una revelación sobre la aporía eterna del Lenguaje, sino un hecho de la vida social, «generalmente más obvio para los mandados que para los que mandan»[27].

La ironía de la crítica, pues, simboliza ese saber plebeyo, esa conciencia popular de la naturaleza contradictoria, insustancial, contingente de los hechos históricos; un saber que, a diferencia del ascetismo del deconstruccionista, no desconfía de toda ilusión, no rehuye *toda* búsqueda de una relación productiva entre razón y sensibilidad, reflexión y placer, intelecto y cuerpo, mente y naturaleza. Hasta cierto punto la reivindicación eagletoniana del sátiro marxista y amoral también recuerda algunas sabrosas reflexiones nietzscheanas sobre el cinismo antiguo. No es extraño que Eagleton parafrasee así a Nietzsche:

> El cinismo es la única forma de acercarse a la honestidad para las almas corrientes, y el hombre superior debe aguzar el oído ante cualquier cinismo, ya sea basto o refinado, y congratularse cada vez que un bufón sin vergüenza o un sátiro científico hablan en su presencia. Siempre que alguien hable de forma maliciosa, pero sin maldad, del ser humano como un vientre con dos necesidades y una cabeza con una, bajándole groseramente los humos a la solemnidad metafísica, el amante del saber debería escuchar con atención y diligencia (WB, 256 ss.)

Precisamente en esta descarnada visión del animal que habita en el hombre cultivado subyace el interés fundamental de los análisis de Schopenhauer, Freud, Marx y Nietzsche en *La estética como ideología*. ¿No son ellos los que, por decirlo *cínicamente*, cambian la «mala moneda» de la espiritualidad por la «buena» del cuerpo desvergonzado y sucio? Desde luego, Marx y Nietzsche encarnarían, a los ojos del buen burgués, por su apuesta desvergonzadamente corporal, la imagen de un Diógenes redivivo ciscándose en la plaza pública. No obstante, según Eagleton, el segundo no fue capaz de proseguir lo suficiente esta vía materialista hasta encontrarse con la naturaleza comunitaria (el «ser genérico») y abandonar del todo su machismo aristocrático. De ahí las duras críticas que recibe el priapismo filosófico del *Übermensch* en *La estética como ideología*. Será nuevamente, pues, el espíritu nietzscheano del Brecht más despreocupadamente nihilista el que alimente la visión de Eagleton.

27. *Ibid.*, p. 162.

Así pues, a diferencia del crítico patricio que trata de deconstruir la *doxa* plebeya, el crítico de inspiración brechtiana se deshace sin problemas del miedo a la *impropiedad*. Quizá por eso, los aliados que Eagleton suma al frente de Brecht, a saber, la tradición satírica irlandesa (Sterne, Swift), Bajtin y su carnaval, o William Empson y su pastoral[28], no harían sino acrecentar las sospechas de los radicales elegantes. Para empezar, la sátira, la parodia, el carnaval o la forma pastoral *no* son formas de reivindicar una ideología de la espontaneidad, de la naturalidad, de la ingenuidad, sino una forma de reafirmar la capacidad de la imaginación para abrirse paso en el medio social. La pastoral, por ejemplo, contrasta la imagen de la vida simple con la sofisticada en detrimento de esta última, aunque no haciendo de aquélla una arcadia sino, más bien, utilizándola como un modo oblicuo y artificioso de criticar la sociedad de clases. En «The Critic as Clown», Eagleton describe así el juego:

> El vuelco de lo complejo a lo simple posee un efecto súbitamente deconstructivo. Porque si lo complejo puede hacerse simple, entonces no era tan complejo como parecía, y si lo simple podía servir como medio adecuado para esa complejidad, entonces tampoco era tan simple. Aquí tiene lugar, en efecto, una transferencia de cualidades entre lo simple y lo complejo que nos obliga a revisar nuestra comprensión inicial de ambos extremos, y a contemplar la posibilidad de que la traducción de una cosa a la otra sólo es posible a causa de alguna secreta complicidad entre ellas. Cuando se dispone de una forma expresiva que permite que los seres simples se conviertan en voces de un discurso teórico de altos vuelos o que las figuras sofisti-

28. Véase la conexión de Sterne y Swift con Derrida y Brecht en WB, 43. Sobre Batjin, cf. WB, 220 ss. En principio, el carnaval —dice Eagleton— es una ficción de la formación social, que intenta sacar a la luz sus fundamentos «ficticios», pero también un asunto autorizado, una ruptura permisible de la hegemonía, un desahogo contenido, una ofensa consentida. La risa del carnaval es a la vez liberadora e integradora, políticamente subversiva y complaciente, ejemplo típico, por tanto, de esa complicidad entre poder y deseo, ley y liberación «que se ha convertido en tema dominante del pesimismo posmarxista contemporáneo» (WB, 225). Sin embargo, tiene dos ventajas: primero, «es más que deconstrucción», es burla, diseminación del significado, pero también solidaridad plebeya, impulso de camaradería, es decir, liberación de potencial para el contenido de una *sociedad* del futuro (WB, 221). Y segundo: supedita las funciones utópicas a las satíricas, o sea, impide que la inversión carnavalesca se traduzca en una imagen de futuro no dialéctica, autosuficiente, una imagen al margen de las relaciones históricas de poder y de las tensiones con la cultura de la clase dominante. Su imagen afirmativa de una sociedad del futuro intenta *no ser* una sublimación que debilite los impulsos necesarios para llevarla a la práctica (WB, 225-226).

cadas expresen sentimientos simples, entonces los efectos políticos de esa forma son más que ambiguos[29].

La cuestión, sin embargo, no sería tanto desestabilizar momentáneamente la estructura de clases, sino sacar provecho de una ironía de carácter esencialmente político: si el plebeyo más simple puede hablar el lenguaje sofisticado, entonces no es tan simple, e incluso puede parecer superior (dada su propia simplicidad). La ironía, desde luego, es que el plebeyo confirme con su juego el lenguaje de la autoridad («todos, hasta los imbéciles lo hablan»), pero a la vez lo desacredite («¡hasta un imbécil *puede* hablarlo!»). Y si el patricio puede encarnar un discurso de pasiones simples, entonces las eleva, pero al mismo tiempo pone de manifiesto la falsa hondura, la redundante artificiosidad de su propio discurso[30].

Para Eagleton la ironía de la «pastoral», su juego entre lo simple y lo complejo, lo espontáneo y lo impostado, lo natural y lo artificial, vuelve a revelar una metáfora esencialmente *política*, una imagen del carácter conflictivo y material del ser social. La pastoral no escenifica sólo la trágica y eterna *disociación* entre conciencia y objeto, mente y naturaleza, entre lo complejo y lo simple, sino la posibilidad de un juego positivo entre ambas esferas. Lo decisivo es que la pastoral encarna precisamente un modelo de pensamiento que no está interesado en *absolutizar* ese momento negativo en el que la mente asume la inhospitalidad del mundo, su *inadaptación* ontológica a él; es una actitud que, consciente de la ficción de toda unidad o lenguaje último, es capaz, sin embargo, de jugar cómica y placenteramente con esta constatación y sacar ventaja de semejante desajuste. Mientras que para alguien como De Man este precioso momento existencialista de disociación —¿momento religioso de la gracia?— revela una condición morbosamente trágica, una inmejorable oportunidad para atrincherarse en el juego estéril de la «propiedad» y la «impropiedad», para un marxista plebeyo semejante escisión brinda además la posibilidad de producir «un continuo y positivo juego en el que [mente y Naturaleza] se ponen en solfa mutuamente»[31].

29. *Against the Grain*, cit., p. 149. En WB, Eagleton ya comparó la pastoral con el *Trauerspiel*, el *plumpes Denken* o el cuento popular (cf. 105).

30. *Against the Grain*, cit., p. 150.

31. *Ibid.*, p. 157. Si se quiere podría decirse así: ¿y si todo el *rigor* y la *severidad* del crítico deconstructor no ocultara un afán de *autenticidad* que, en el fondo, sólo es un juego de niños? No en vano, el análisis que Eagleton realiza de la filosofía de Heidegger en *La estética como ideología* también asume exactamente este enfoque.

La doctrina de De Man sobre la separación eterna (según él, la verdad suprema de la condición humana), sólo es para el pastoralista una verdad *entre otras*, un aviso irónico para no tomar demasiado en serio nuestras propias ficciones que, terapéuticamente, desbroza el camino para una alianza fructífera con el mundo sensorial[32].

La forma pastoral, en resumen, *puede* inspirar una crítica que no prescinda de imágenes productivas, *afirmativas*, un modelo de sociedad en la que, por decirlo de otro modo, trabajo y arte, utilidad y derroche, encontraran mejor avenencia. La crítica marxista, si se quiere decir así, se adelanta a la deconstructiva al ver cómo las ilusiones encierran un momento de ceguera y represión, un consuelo imaginario ante el conflicto social, pero también una imagen positiva de vida, una alegoría de la existencia como un sinsentido que se saborea por sí mismo. Ni la pastoral, ni, como hemos visto, el *plumpes Denken*, inspiran el temor y temblor de la atormentada crítica deconstructiva de la ideología. Todas las figuras predilectas de Eagleton para describir la función o tarea del crítico marxista encarnan la contradicción, pero resultan positivamente paródicas: el niño tratando de imitar a sus mayores, el novicio, el principiante, el novato, el bufón de corte, el payaso, el charlatán, el descolocado, el vagabundo, el exiliado, el inadaptado...[33]. Todos esos personajes de la comedia social —dirá Eagleton— encarnan con sus disparates la disparidad que ya está inscrita en toda práctica discursiva y social[34]. Y la tarea de la crítica, de la teoría (si es que aún le queda alguna) consiste en reproducir la ingenuidad y la perplejidad que empuja a esos personajes a hacer preguntas «idiotas», sin convertir semejante estado de gracia en un fin en sí mismo. Como los extraños niños de los escritos de Wittgenstein, o los actores *amateur* (los que le gustaban a Brecht por

32. *Against the Grain*, cit., p. 157. «Empson es aquí el deconstruccionista [...] y De Man el metafísico de pura cepa», añade Eagleton. Véase, más exactamente, cómo Eagleton revela el carácter unilateral del análisis que De Man ofrece en su *Blindness and Insight* acerca de la pastoral de Empson.

33. El dandismo autodestructor de Wilde, «con su extraña mezcla de aristócrata fino y hortera irlandés, su combinación celta de ligereza y gravedad», se dice en *El portero* (173), siempre ha inspirado en Eagleton la idea del «impostor» o «agente doble» que parodia roles y reglas sociales y desafía toda identidad cosificada.

34. Aunque ya hemos aludido al chiste, entiéndase la diferencia esencial entre cierto tipo de chistes y el espíritu de la comedia que le interesa a Eagleton: «La broma (*jest*)», dice en *El portero* (124), «es una muestra del disparate (*nonsense*) al servicio de la solidaridad más que del aislamiento, que aun así propicia un sentido de hermandad justamente por ser un fin en sí misma. Por ese lado se diferencia del chiste, que es algo contado por un superior para darte confianza».

su involuntaria artificiosidad), los críticos *amateur* —podríamos decir— son aquellos a los que «les cuesta entender las convenciones y las ejecutan mal, como si nunca se hubieran recuperado de su estado de perplejidad infantil»[35]. La cuestión teórica siempre manifiesta una cierta dosis de estupefacción ante prácticas que no se han asimilado plenamente. El niño —dice Eagleton— posee una percepción de la opaca, extraña, e incluso cómica arbitrariedad de las prácticas. Puede acabar, desde luego, convirtiéndose en un gran actor, como sus mayores, pero también puede

> acabar siendo un actor brechtiano cuyo comportamiento trastoca esos juegos hasta un punto en el que su arbitrariedad, y por lo tanto, su capacidad de transformación, se pone de repente de manifiesto. La genuina cuestión teórica es siempre en este sentido violentamente alienante, un intento quizá imposible de cuestionarse las mismas condiciones que posibilitan una serie de prácticas rutinarias; y aunque he calificado esa cuestión de ingenua, sería más correcto y preciso describirla como «*faux* naive». Las preguntas imposibles del niño nunca son, sin lugar a dudas, inocentes, pues contienen cierto impulso epistemofílico; la pregunta del teórico es más astuta y retórica que ingenua, tiene menos del pasmoso asombro de una Miranda que de la hastiada incredulidad del Bufón ante la tenacidad de la insensatez humana. La cuestión teórica siempre es una especie de disparate; pero mientras el Bufón se resignó hace tiempo a la fatalidad de la mistificación, el teórico radical construye su pregunta con una inflexión retórica que implica la necesidad de cambio. La cuestión no es tanto un educado «¿Qué sucede?», cuanto un impaciente «¿Qué demonios es todo esto?» (FC, 100)[36].

35. «Brecht and Rhetoric», en *Against the Grain*, cit., p. 171. También, en el mismo volumen, «Wittgenstein's Friends»; y, sobre todo, FC, 99 ss. Cuando Eagleton recurre al segundo Wittgenstein tampoco habría que llamarse a engaño. Para él, el austriaco atormentado ejemplifica otra *retórica* plagada de efectos y trucos a través de aforismos, epigramas, diálogos, ejemplos de andar por casa, «destilando toda una argumentación compleja bajo la forma del refrán popular o la epifanía fortuita» (EP, 73). Aunque el propio Wittgenstein anhelara algo de la *simplicitas* de Tolstoi, para Eagleton es un pensador importante no por *auténtico*, sino por artificioso. La desproporción de Wittgenstein, su impostura, toda esa impostura que rayaría en el ridículo, también sería un signo de ese tipo de excentricidad a medio camino entre lo sublime y lo vulgar, típica de señoritos y no de burgueses. Por mucho que le aprecie, Wittgenstein es demasiado ascético y autodestructivo, demasiado puro y hierático, demasiado *protestante*, en fin, para un irónico de origen católico como Eagleton.

36. Steve Connor ha descrito el estilo del propio Eagleton apelando a la idea de «des-sublimación», «una especie de *personificación* de los conceptos que reduce su juego a ridículas acciones y luchas entre tipos o situaciones imaginarios» (ponencia presentada en *Aesthetics, Gender, Nation*, un debate sobre la obra de Eagleton organizado en Oxford, en marzo de 1998, por el Raymond Williams Trust). Nosotros asociaríamos más la retórica de Eagleton (especialmente en un libro como éste dedicado al reino de la estética) a un efecto de *anticlímax*, o, más exactamente, a la búsqueda de un efecto «batético» (*bathos*), una especie de caída en picado de lo sublime a lo vulgar, y no una mera ridiculización cómica.

En otras palabras: el fin de la teoría, si se quiere decir así, es «formar malos actores sociales», lo cual quizá sólo siga siendo una forma *retórica*, circense, teatral de representar el verdadero escenario de lucha, la arena de una política socialista radical permanentemente frustrada o pospuesta. Para disgusto de algunos marxistas, Eagleton quizá confíe *demasiado* en los vínculos entre política y retórica, pensamiento y estética. Para disgusto de otros, en cambio, quizá obtenga demasiado placer en ironizar con la ideología burguesa y carezca de la contundencia que se espera de un pensamiento verdaderamente materialista e historicista. Incluso para otros, irónicamente, puede que no alcance ni de lejos el enigmático e incorruptible valor del viejo *Kulturpessimismus*, quizá porque su populismo le impide vislumbrar el resquicio por donde el mandarín intelectual ve asomar lo enteramente Otro.

IV. UN BAJITO EN LA CORTE ESTÉTICA

Sucede algo curioso con *La estética como ideología*, y no tiene que ver sólo con el sentido del humor de su autor. Bajo el aparente despliegue de una crónica monumental de las ideas y figuras estéticas más representativas del mundo moderno y posmoderno, se puede apreciar entre líneas, casi a contrapelo, la parodia secreta de otra historia más insulsa, la historia del ascenso de un hijo de familia irlandesa trabajadora al estirado mundo de las letras inglesas. *El portero* es una extraña y brillante autobiografía que brinda las suficientes claves para que el grandioso relato que aquí presentamos no entierre del todo los dilemas existenciales del propio cuentista. En ella se narra la historia del niño de origen humilde y no muy rebosante de salud, el «portero», que de custodiar la capilla de un convento de clausura de carmelitas en el que las novicias atravesaban el mundo profano para desposarse con el Señor, pasó a franquear la puerta para la que no estaba precisamente «llamado» a tenor de su baja procedencia. Tras sentirse fascinado con esa aura misteriosa que, escondida tras la puerta, desafiaba las reglas y la miseria de la vida cotidiana, el «pequeño monaguillo» ingresaba, gracias a los esfuerzos de su sacrificado pro-

genitor, en otro «claustro», el de Cambridge, *sancta sanctorum* y *sepulcro* de las letras inglesas.

La pobreza, nos dice Eagleton, «nunca ha sido la mejor escuela para saborear las cosas en sí mismas; es profundamente anti-estética, y no sólo por lo que tiene de desagradable» (EP, 114). ¿Justifica entonces una situación de miseria y privación la ceguera con la que el novato de baja estofa puede rendirse a la ilusión de lo estético? Sí y no. Lo estético puede resultar fascinante, pero, paradójicamente, una vida pendiente de lo material también permite entrever su carácter fantasmal, espectral, el vacío que oculta tanta armonía, tanta belleza y brillantez. En una clase social como aquella de la que él procede —cuenta—, la escasez alimenta la imaginación, en parte para compensar, en parte porque el pensamiento no tiene otra cosa de qué alimentarse. Pero cuando la imaginación compensa el tedio, la penuria, la miseria (moral o intelectual, no sólo material), lo hace de una forma exagerada, *descabellada*, nada parecido a cómo —se supone— la ideología estética de la burguesía patricia trata de compensar sus contradicciones a base de mesura, juicio y equilibrio. El mundo del que procedía Eagleton podía predisponerle a las ilusiones de la estética, «a convertirle en un adalid de lo estético, del ademán efusivo, del fin en sí mismo» (EP, 116); también a los juegos de espejos de la retórica, a juegos sin fin; pero también le había enseñado que hay muchas vidas plebeyas en las que «nada es real si no se lleva a cabo retóricamente» (*ibid.*), lo cual significaría, como ya se ha apuntado, que la clase obrera quizá tiene más tablas retóricas que la mismísima deconstrucción. Ese mundo «irreal» no era el de la alta academia, sino el de los antepasados irlandeses propensos a ese tipo de divagación, a medio camino entre la memoria y la ficción, esa digresión vaga y vaporosa que, sin embargo, posee la solidez de un verdadero cemento social. Una especie de fantasía que borra las fronteras entre ficción y realidad, actuando a la vez como defensa y ofensa, como compensación y venganza, una forma de dar sentido a la realidad mediante su propio absurdo.

De hecho, aunque dedicar una obra a analizar las figuras canónicas del pensamiento moderno y contemporáneo al hilo de la estética pueda parecer poco útil políticamente, no debemos caer en el engaño. Lejos de la erudición ociosa, Eagleton ha escrito esta obra para utilizarla en la refriega de las definiciones y contradicciones actuales; no hay que entenderla como un impoluto libro de *Kulturkritik* al uso; más bien es bisturí y mazo, bisturí capaz de acceder a las sucias y vulgares entrañas de los mecanismos culturales sobre los que se asienta la «hegemonía burguesa», y así socavar su aparente legitimidad; mazo

para golpear, tomando partido y embruteciéndose[37]. Eagleton parece sostener que la estética es algo demasiado importante como para dejarla en manos del enemigo. Desde la crisis de la izquierda, lo ha dicho muchas veces, el enemigo, aun vestido de posmoderno, no ha dejado de vencer.

Volvamos, con todo, a la otra *gran* historia que se cuenta en el libro. *La estética como ideología* nos describe, entre otras, la historia de un viejo monarca que, consciente de la fragilidad de su poder, no tiene más remedio que descender a los «bajos fondos» de su reino y escuchar la voz del pueblo. Tras la crisis de legitimación del absolutismo, la clase media necesita consolidar su hegemonía con un nuevo tipo de poder no coactivo, sino persuasivo, un poder que apela más a la sensibilidad y no sólo a principios racionales rígidos y abstractos. Es el ambiguo momento de nacimiento de la estética como disciplina autónoma. La vieja Razón ha de colonizar en beneficio suyo la «plebe de los sentidos» (Kant), su parte femenina —la disyuntiva masculino-femenino está muy presente en todo el ensayo—, si quiere seguir afianzando su poder mediante estrategias más sutiles y penetrantes, prácticas que funcionan como una mediación entre la esfera de lo universal y la de lo particular. En este descenso a la singularidad de la experiencia estética, sin embargo, el liberalismo no sólo afianzará su hegemonía, también levantará acta de su propia disolución. Lo estético será, simultáneamente, objeto de deseo del poder dominante y lo que puede temer con más razones. Eagleton, sin duda, toma como punto de partida este peculiar círculo vicioso de la estética: aunque su nacimiento como disciplina en manos de Baumgarten tenía como función servir de puente entre la racionalidad y la materialidad, termina paradójicamente conduciendo, sobre todo en los empiristas británicos, al abismo insalvable entre ambas esferas. Como dijo ya en una reseña sobre una antología de poesía política:

> De Burke y Coleridge a Arnold y Eliot, la sociedad británica ha sufrido una vigorosa estetización de lo político, una estetización entre cuyos terribles resultados en Europa, tal como Benjamin observó, habría que incluir la grotesca panoplia imaginativa del fascismo. El «juego libre» autorreferencial, la idea de la sociedad como totalidad expresiva u orgánica, las certezas intuitivas de la imaginación carga-

37. «El marxismo también posee alguna de sus fuentes en esta tradición romántica y humanista. Pero la cultura, en tanto juego libre y autosatisfactorio [...] se opone firmemente a la toma de partido: implicarse es sinónimo de embrutecerse» (IC, 33).

> das de ideología, la historia como desarrollo espontáneo que se sustrae al análisis racional, la prioridad de los sentimientos locales y los apegos ciegos, la grandeza sobrecogedora de lo sublime, la sensación inmediata como algo plenamente autoevidente [...] bajo todas estas formas, *lo estético sirve para romper los vínculos entre experiencia y crítica racional*, construyendo en la ideología del símbolo un modelo de verdad, conocimiento y convivencia que es importado a la propia sociedad política. Es en la época de los *United Irishmen* cuando Kant reinventa lo estético en su tercera *Crítica* como una resolución imaginaria de pensamiento y sentimientos, verdad y libertad, necesidad y originalidad, particularidad y universalidad, una conciliación de la materialidad y lo abstracto, lo individual y la totalidad. A finales del siglo XIX, se *inventa* lo estético en su sentido específicamente moderno, lo estético, entre otras cosas, como estocada de la burguesía al internacionalismo revolucionario republicano[38].

Paralelamente, en *La estética como ideología* Eagleton sigue a grandes rasgos, y con un ánimo menos desesperanzado, el relato weberiano que en su día tanto influyera en el diagnóstico de la Escuela de Frankfurt en torno al proceso de secularización de la razón. Con el agotamiento de las cosmovisiones acerca del mundo como totalidad y la aparición triunfante de la ciencia moderna, se impone una fragmentación de la antigua razón metafísica en diversas esferas ahora irreconciliables y en abierta competencia: la cognitiva, la normativa, la religiosa y la estético-expresiva. Es en medio de ese proceso de «balcanización» donde el arte asume un inusual y unilateral protagonismo redentor hasta un punto en el que, partiendo de claves propias, coloniza las otras esferas, a la vez que se eleva por encima de ellas. Sobre este horizonte politeísta de valores enfrentados —valores científicos, morales y artísticos—, la posmodernidad no sólo recoge pasivamente la herencia de fragmentación legada por la Modernidad, sino que, en su afán anti-fundamentalista, ansiosa por disolver toda *chance* crítico-ideológica, neutraliza toda posible mediación entre las esferas normativa y cognoscitiva. El extremismo con el que algunos autores posmodernos lanzan sus proclamas («todo conocimiento es poder», «la historia de Occidente está enferma»), ensalzan el pluralismo, las políticas de identidad o las «micropolíticas», y reivindican un ámbito de experiencia social, no contaminado por los presuntos efectos coactivos de las aspiraciones de conocimiento, ha terminado ex-

38. «The Poetry of Radical Republicanism» [reseña de *The Faber Book of Political Verse*]: *New Left Review* I/158 (1985), pp. 123-124.

pulsando a la basura del irracionalismo, del decisionismo o, en efecto, de la estética, todo debate emancipador en torno a valores o fines.

Pero, ¿y si el desagüe del baño posmoderno también se acaba tragando el cuerpo del materialismo? Para Eagleton, evidentemente, lo preocupante es que el drenaje del estanque multicolor posmoderno arrastre consigo el descolorido cuerpo del socialismo, con sus necesidades todavía a medio satisfacer:

> Los discursos acerca de la razón, la verdad, la libertad y la subjetividad, tal y como los hemos heredado, necesitan, en efecto, una transformación profunda, pero toda política que no se tome con toda la seriedad posible esos temas no tendrá la inteligencia ni la flexibilidad suficientes para plantar cara a la arrogancia del poder (*infra*, p. 501).

¿Por qué —dirá Eagleton— el pluralismo se ha convertido en un valor necesariamente bueno? ¿Por qué nuestra sociedad es tan *unilateralmente* plural? ¿Acaso el pluralismo es un valor para *cualquier* grupo social? Por otro lado, ¿por qué el significado de ideas como «verdad» o «razón» se ve tan problemático? ¿Acaso alguna vez tuvieron uno claro? ¿Por qué la lucha *práctica* por conferir sentido a los conceptos se sustituye por la abstracta matanza del significado en el altar académico (ICL, 177)? Oscilando, pues, entre el viejo realismo materialista y el nuevo idealismo posmoderno, danzando por el borde que separa una retórica demasiado desacreditada de otra demasiado inflada, el anacrónico funámbulo que es Eagleton reivindica el legado más beligerante de la tradición ilustrada moderna. Si bien coincide con otros guardianes de la cultura moderna, tipo Habermas, en lanzar aceradas invectivas contra la indiferencia posmoderna («la cultura hastiada de un postrero mundo burgués»), su planteamiento también se desmarca de éstos al cuestionar con no poco sarcasmo las soluciones meramente «liberales» para los retos del mundo posmoderno, que sabe muy bien cómo disfrazar con aires de pluralidad su monótona y terrible identidad.

A la vista de todo ello, el posmodernismo, según la visión de Eagleton, es un hipermodernismo que cree que tirando las cartas puede dar por finalizado el juego, un lento suicidio que se prolonga más y más pero nunca se consuma del todo:

> El posmarxismo y el posmodernismo no son en absoluto reacciones a un sistema que ha mitigado, desarticulado y pluralizado sus operaciones, sino precisamente lo contrario: reacciones a una estructura de poder que, siendo en cierto sentido más «total» que nunca, tiene por ahora la capacidad de desarmar y desmoralizar a buena parte de

sus rivales. En una situación así es a veces reconfortante y conveniente imaginar que, al final, no hay «totalidad» que derrumbar, como podría haber dicho Foucault. Es como si, habiéndose extraviado temporalmente el cuchillo de cortar el pan, uno afirmara que la rebanada ya está cortada. El término «pos», si tiene algún sentido, significa «lo mismo de siempre», *más aún si cabe* (*infra*, p. 464).

Con estas contradicciones como horizonte, Eagleton retrocederá al origen de la «escena», al momento en el que la estética cobra un inusitado protagonismo por encima de las otras esferas de vida, el momento en el que se constituye como resistencia a la política en nombre de algo más noble que la política, algo con un aura más resplandeciente: la vida como obra de arte. En efecto, remedando el chiste que Karl Kraus hiciera a propósito del psicoanálisis, la estética es la misma enfermedad que ella misma se propone curar. ¿Por qué en determinado momento el sistema cultural se separa del sistema económico y político para devenir un fin en sí mismo?, se pregunta Eagleton. *La estética como ideología*, veremos, denuncia esta capacidad de imantación de lo estético en relación con las restantes esferas de la racionalidad. En el fondo, desvela cómo este seductor discurso ha servido para que la esfera moral y la esfera cognitiva hayan abdicado de sus deberes y responsabilidades. A lo largo de la era moderna, esta «Circe» estética se ha mostrado tanto presta a compensar ilusoriamente una racionalidad instrumental demasiado árida (los empiristas británicos, Schiller, el Romanticismo), penetrando de lleno en el corazón de los individuos, o a mediar entre libertad y necesidad, como a demoler radicalmente, llegado el caso, la superestructura cultural sin ningún ánimo teórico (Heidegger, Nietzsche).

Si, como suele recordar Eagleton, el teatro de Brecht era una mezcla de «circo, laboratorio y ring», lo que está claro es que para el propio Eagleton el campo de batalla cultural actual es un circo de diversas pistas en el que el pensador de izquierdas debe hacer difíciles equilibrios si quiere traducir los distintos discursos y sabotear la rígida división del trabajo en esferas autonomizadas. En este escenario, el buen crítico sólo puede ser ya aquel que se cruza de una pista a otra, como esos payasos que se cuelan a saltos entre elegantes malabaristas y adornados caballos a dos patas. Eagleton entra en escena con esta estrategia apenas arranca la obertura de *La estética como ideología*. Sea cual sea el ejercicio de la estética, ha de resistirse a la tentación de ejecutarse en una sola pista, excluyendo las restantes, y de ofrecerse como la última palabra dentro de la arena de la lucha cultural. A Eagleton, desde luego, no le interesa realizar una *historia*

de la estética como las que narran los hermeneutas o los liberales, sino más bien ofrecer una crónica de «lo estético» que permita comprender mejor algunas cuestiones sociales y políticas conflictivas desde la era de la Ilustración.

La retórica de Eagleton, ya lo hemos dicho, es bastante simple: reírse del emperador desnudo del reino estético, dejar con el culo al aire al ampuloso discurso tradicional en torno a lo bello y lo sublime, revelando la naturaleza prosaica de semejante teatro de variedades y de vanidades. La recreación política que Eagleton intenta hacer de la tragedia del Rey Lear buscaría llamar precisamente la atención sobre este juego dialéctico entre lo lujoso y la burda necesidad que el materialismo siempre tuvo presente: el discurso de lo estético, como el vanidoso monarca de Shakespeare, también necesita sentir su condición material, llevarla al extremo, hasta su vulnerabilidad casi animal («vestimentas y togas de pieles todo lo tapan») para así dejar de sobrevalorar ese culturalismo esteticista cuya vigorexia es directamente proporcional a su entumecimiento. A lo largo de esta intrincada crónica, de Baumgarten a Lyotard, desde los años salvajes de la filosofía a la somática posmoderna, Eagleton pondrá en acción todos sus recursos estilísticos justamente para eso, para *desnudar* un discurso de origen burgués, cuya pomposidad o presunta sofisticación en realidad esconde su hondo vacío, o lo que es más, su inanidad y ambigüedad, su incapacidad para afrontar un conflicto (en última instancia político y social) que él mismo ha contribuido a crear. Bajo la cruda luz circense o teatral que Eagleton proyecta, por poner algunos ejemplos, Kant no es el *maître à penser*, el excelso filósofo, que liga racionalidad teórica y práctica, sino un «pusilánime eunuco» que, temeroso de llegar a la totalidad, tiene un gatillazo y da marcha atrás; el aristocratismo del *souci de soi* de Foucault no pasa de ser el de un alumno de elite de Eton; el comportamiento falocrático de Nietzsche no dista mucho del ardor aventurero de un *boy scout* o del de un quejumbroso «general jubilado del Pentágono». En el carnaval que Eagleton pone ante nuestros ojos, la estética es, sin duda, fetiche, abstracción, nigromancia, consuelo, promesa de felicidad.... todo y nada a la vez.

Lo cierto es que, al igual que ya hiciera Benjamin frente al fascismo, Eagleton trata de resistir a la progresiva estetización de la política en el mundo posmoderno con una re-politización de la estética que, no obstante, no despacha dogmáticamente el modelo artístico como un simple velo supraestructural, o como una práctica al servicio de intereses partidistas de clase. Si actúa de tal modo, es porque, en el flanco opuesto, la esterilidad posmoderna no flaquea a la hora

de estetizar la vida social. Se muestra tan presta a convertir las formas y los estilos de vida en espectáculo u obra de arte como a seguir el juego a los poderes dados:

> Esos pensadores posestructuralistas que nos apremian a que abandonemos la verdad por la danza y la risa, deberían detenerse a explicarnos a quién se refiere supuestamente ese «nosotros» (*infra*, p. 301).

Mientras que, como hemos dicho, la risa socialista de Eagleton es una forma de invocar una *common humanity*, la risa posmoderna es una forma de negar cualquier hecho común sobre la *condición humana*. En realidad la risa posmoderna es más bien una mueca parecida a la del muñeco de un ventrílocuo o a la de una escultura de porcelana de Cicciolina, como las de Jeff Koons; es la mueca, sin duda, de lo que Jameson llamó «sublime histérico».

No por ello, sin embargo, Eagleton rechazará de plano el vanguardismo. Es más, en *La estética como ideología* volverá a contrastar la «vanguardia negativa», meramente autorreferencial, que sólo busca el efecto de *shock* o epatar de modo infantil a la burguesía, con la «vanguardia positiva», consciente de que el pleno disfrute humano que persigue en vano la estética no puede realizarse únicamente mediante medios estéticos:

> La respuesta que ofrece la vanguardia a lo cognitivo, lo ético y lo estético es bastante inequívoca. La verdad es una mentira; la moralidad apesta; la belleza es una mierda. Y, por supuesto, tiene toda la razón. La verdad es un comunicado de la Casa Blanca; la moralidad es la mayoría moral; la belleza es una mujer desnuda anunciando un perfume. Sin embargo, mira por dónde, están también equivocados. La verdad, la moralidad y la belleza son demasiado importantes como para entregárselas con ese desdén al enemigo político (*infra*, p. 454).

Siguiendo esta estrategia, ya utilizada en otras obras como *La idea de cultura*, Eagleton tratará de elucidar «desde abajo», esto es, desde las condiciones materiales del ser humano, el papel ideológico que, muerta la religión, desempeña la «estética» en las sociedades capitalistas. Es aquí donde la idea de lo estético se debatirá estérilmente entre una universalidad vacía y una particularidad excluyente, entre una abstracción ilusoria y una singularidad mistificadora. Equidistante tanto de nostalgias «apocalípticas» como de comodidades «integradas», Eagleton observa que la progresiva relevancia de la estética como «tema de nuestro tiempo» es en realidad mero síntoma del debilitamiento de la verdadera gramática de la lucha política.

El libro, ya lo hemos sugerido, prescinde, por un lado, del enfoque que algunos podrían esperar de un estudioso que se tilda de marxista. Como en otras ocasiones, Eagleton trabaja desde dentro de la tradición, minando desde su *interior* el discurso sobre lo estético, reinscribiendo en lo político y en las relaciones de poder su propia letra, sin recurrir a muchas explicaciones sobre el desarrollo económico, las formas de poder o los problemas de clase correspondientes a cada uno de los hitos de la estética[39]. Puede, desde luego, que la crónica de Eagleton no satisfaga ni a viejos marxistas menos literarios, ni a nuevos radicales más sofisticados, que su enfoque sea demasiado formal para unos y demasiado material para otros[40]. Sea como sea, su postura aún tiene una ventaja: prescinde, a su manera, de ese falso compromiso de izquierdas que como dice Jameson tiende demasiado fácilmente a los posicionamientos *moralistas*, y trata de pensar a la vez el lado negativo y el positivo de la historia. Por un lado, el ascenso de la estética implica, entre otras cosas, como se verá, el apuntalamiento del poder hegemónico de la clase media desde el siglo XVII, una reconciliación de lo particular y lo universal que opera al abrigo de un incontestable progreso cultural:

> [...] el misterio del objeto estético radica en que cada una de sus partes materiales, pese a presentarse totalmente autónoma, encarna la «ley» de la totalidad. Toda particularidad estética, en el mismo acto de determinarse a sí misma, regula y se regula por todas las demás particularidades autodeterminadas. Políticamente hablando, la expresión alentadora de esta doctrina sería: «Lo que aparece como mi subordinación a otros es, de hecho, autodeterminación»; una visión más cínica rezaría: «Mi subordinación a otros es tan efectiva que se me aparece bajo la forma engañosa del autogobierno» (*infra*, pp. 79-80).

Por otro lado, sin embargo, para Eagleton la «ideología» no supondrá sólo una ocultación o un enmascaramiento interesado de una

39. Sorprendentemente, o quizá mejor, previsiblemente, algunos críticos le tacharon de marxista «vulgar», como el airoso Roger Kimball en *The New Criterion* 9/1 (1990).

40. Recuerda, si se nos permite la comparación, algo de la estrategia de Bourdieu cuando analiza la jerga de la autenticidad y la ontología política de Heidegger, esto es, una estrategia que rastrea lo político en la propia *forma* de un pensamiento, en la *mise en scène* de unas ideas, sólo que en el caso de Eagleton semejante enfoque del texto de la estética está sazonado con un tipo de humor intelectual y un tipo de agitación intelectual del que Bourdieu no participa.

situación de poder ya dada. Si se quiere decir así, el discurso de la estética es, en sentido freudiano, un *síntoma* que revela a la vez que oculta algo. Al igual que ocurre con el síntoma neurótico, la ideología estética surgida con el ascenso de la burguesía no supone una simple ficción, toda vez que logró una victoria importante frente a un feudalismo represivo que no ha de ser subestimada. Hablar de la estética como ideología significa parar mientes, por tanto, no sólo en la simple revelación o en la ocultación propiciadas por este discurso, sino en la tensión contradictoria de ambas posibilidades[41]. Hasta cierto punto, el planteamiento de *La estética como ideología* aún guarda ciertas similitudes con algunos de los diagnósticos de los miembros de la Escuela de Frankfurt. Ciertamente, Eagleton cree que en el caso de Adorno y su estética negativa, el *shock* de Auschwitz oscureció hasta tal extremo de pesimismo su diagnóstico sobre el decurso de Occidente que le llevó a pagar un alto precio político. Quizá él y Benjamin, de quien Eagleton se siente mucho más cerca, no fueron en el fondo lo suficientemente marxistas como para seguir pensando la «totalidad» incluso en un escenario aparentemente más diversificado y desarticulado. A pesar de todo, Eagleton reconocerá en ellos la urgencia de no abandonar al conservadurismo o, en el peor de los casos, al fascismo el potencial estético del cuerpo. El mejor testimonio de esta complicidad aparece en las páginas de *La estética como ideología* cuando Eagleton afirma sin ambages que Adorno y Benjamin fueron, junto a Mijail Bajtin, «los tres teóricos culturales más creativos y originales que haya producido jamás el marxismo» (*infra*, p. 445).

En realidad algunas afinidades irían todavía más allá: el reconocimiento de la ambivalencia del concepto de ideología estética en Eagleton también recuerda, en efecto, el análisis frankfurtiano de la «cultura afirmativa». Por tal entendían los frankfurtianos una estrategia genuinamente burguesa, ligada al plano de la personalidad individual, que, al sublimar los valores estéticos como autónomos o contrapuestos al mundo real de las luchas cotidianas, encubría valores específicos de clase y reforzaba indirectamente la situación de opresión material neutralizando la posibilidad crítica. En el mundo capitalista, el arte permite satisfacer al receptor individualizado, aunque sólo en un mero plano ideal y discontinuo, las necesidades que permanecen cercenadas en su *praxis* vital cotidiana[42]. Como los frankfurtianos, Eagleton no cree que la «ideología estética» sólo sea un contumaz embeleco, sino también «una imagen negativa de la sociedad de futuro», una imagen que, al igual que para Adorno, tiene algo de profundo absurdo. Sin embargo, este desplazamiento del interés por la mera función social del arte al contenido positivo del arte como tal no era nuevo y *La estética como ideología* también sabe retrotraernos hasta sus grandes antecedentes. Recordemos como, al analizar el discurso ideológico paradigmático de la religión, Marx ya llamaba la atención sobre la doble y contradictoria función de la religión como *ilusión*. Por un lado, este fenómeno implica «una conciencia invertida del mundo»; por otro, «es la *expresión de la miseria* real y la *protesta* contra la miseria real»[43]. Del mismo modo que existe un momento de verdad en la religión en la medida en que anticipa un modelo de felicidad, en lo estético late igualmente un anuncio emancipador. En este sentido, la cultura y el discurso estético burgueses han afirmado las condiciones sociales de vida ya dadas *a la vez que* posibilitado su posible transgresión. El ascenso de la categoría de lo estético coincide con un momento en el que, al transformarse en mercancía, los productos culturales pierden sus funciones tradicionales y adquieren una autonomía fantasmagórica. Pero entonces, ¿por qué, pese a constituir algún tipo de ideología burguesa, lo estético *también* puede proveer poderosas formas de crítica a esa misma sociedad? Aquí es, probablemente, donde una anticuada pero pertinaz dialéctica cierra el paso al fácil argumento anti-ilustrado.

Toda la tensión que recorre las páginas de *La estética como ideología*, pues, hunde sus raíces en un tipo de aproximación al problema

41. Resulta útil acudir en este punto a *Ideología* (171-176), donde Eagleton compara el desplazamiento ideológico, siguiendo el modelo de la conducta neurótica, no como simple expresión *pasiva* de un problema subyacente, sino como un modo *activo* de afrontarlo.

42. «Por cultura afirmativa se entiende aquella cultura que pertenece a la época burguesa y que a lo largo de su propio desarrollo ha conducido a la separación del mundo anímico-espiritual, en tanto reino independiente de los valores, de la civilización, colocando a aquél por encima de ésta. Su característica fundamental es la afirmación de un mundo valioso, obligatorio para todos, que ha de ser afirmado incondicionalmente y que es eternamente superior, esencialmente diferente del mundo real de la lucha cotidiana por la existencia, pero que todo individuo 'desde su interioridad', sin modificar aquella situación fáctica, puede realizar por sí mismo. Sólo en esta cultura las actividades y objetos culturales obtienen aquella dignidad que los eleva por encima de lo cotidiano: su recepción se convierte en un acto de sublime solemnidad. Aunque sólo recientemente la distinción entre civilización y cultura se ha convertido en herramienta terminológica de las ciencias del espíritu, la situación que ella expresa es, desde hace tiempo, característica de la praxis vital y de la concepción del mundo de la época burguesa» (H. Marcuse, *Cultura y sociedad*, trad. de E. Bulygin y E. Garzón Valdés, Sur, Buenos Aires, 1968, p. 50).

43. K. Marx, *Crítica de la filosofía del Derecho de Hegel*, trad. de J. M. Ripalda, Grijalbo, Barcelona, 1978, p. 210 (*Obras Marx-Engels 5*, dir. de M. Sacristán).

de lo estético que huye tanto de su aceptación mítica como de su negación total; una aproximación que además, y por encima de todo, se niega a convertir el legado ilustrado en la clase de museo de los horrores en el que los posmodernos quieren convertirlo. Con demasiada frecuencia —afirma Eagleton— hemos olvidado las heroicas luchas de los primeros «humanistas liberales» contra la brutal autocracia del absolutismo feudal:

> Si podemos y debemos ser críticos severos de la Ilustración, es porque la Ilustración nos ha autorizado a comportarnos de este modo. Aquí, como siempre, el proceso más intrincado de emancipación es el que tiene que ver con nuestra liberación de nosotros mismos. Una de las tareas de la crítica radical, tal como Marx, Brecht y Walter Benjamin la concibieron, es salvar y redimir para las prácticas de la izquierda política lo que todavía es factible y valioso en los legados de clase de los que somos herederos. «Utiliza lo que puedas» es un lema que suena suficientemente brechtiano, eso sí, con el corolario implícito de que lo que se ha vuelto inservible en dichas tradiciones debe echarse por la borda sin atisbo alguno de nostalgia (*infra*, p. 59).

V. EL CUERPO POLÍTICO

¿Qué relación existe entre el desinterés del acto estético (aparentemente, sin objetivos, sin intención y sin esfuerzo), ese «impulso de juego» del que tanto hablaba la tradición estética, y el materialismo *sui generis* de Eagleton? Ya hemos dicho que el mundo del que procede Eagleton, ese mundo que él ya ha convertido en ficción, era, por encima de todo, el de una utilidad descarnada donde el disfrute de *la vida sin más* era algo tan misterioso como el sadomasoquismo o la hermenéutica. La atracción de Eagleton por el mundo de la nobleza no sólo pone de relieve la secreta complicidad del terrateniente y el furtivo frente al nuevo rico burgués[44], sino que llama la atención sobre la necesidad de trasgredir esa delgada pero violenta línea de demarcación entre la finalidad sin fin estética y la pura necesidad animal que se hace patente en el trabajo más mecánico e instrumentalizado. En el capitalismo, el trabajo reduce la existencia a una «nuda vida», por decirlo con Giorgio Agamben, que sacrifica, en virtud de su autoconservación salvaje, toda dimensión sensible cualitativa en el nuevo altar de la producción desenfrenada. De ahí la profunda connivencia del tiempo de trabajo y el tiempo de ocio, mera compensa-

44. Véase para ello el capítulo «Nobles» de *El portero* (165-191).

ción opiácea del primero: en ambas esferas impera un vacío que ha de ser colmado *ad infinitum*. La extraordinaria importancia de Schopenhauer, como muestra Eagleton en *La estética como ideología*, es haber revelado la miseria y sinsentido de este ascetismo fáustico de la clase burguesa detrás de su autoinmolación en aras del progreso.

No es extraño, pues, que la alianza secreta entre el aristócrata y el proletario sea, en efecto, uno de los temas más recurrentes de las obras de Eagleton. Como afirma epigramáticamente: «Aquellos que tienen tanto como para no tener que preocuparse de ello pueden ser tan desprendidos como los que no tienen nada que perder» (EP, 172). En el fondo, pues, como se podrá ver en el capítulo 8, «Lo sublime marxista» (auténtico corazón y *pars construens* de esta obra), el interés positivo de Eagleton por lo estético y la corporalidad no puede separarse de las líneas fundamentales de la antropología del joven Marx. Si el capitalismo impide que la autorrealización humana se desarrolle como un fin en sí misma al hacer de ella un simple instrumento para el autodesarrollo de otros, en el joven Marx la vida misma aparece como un fenómeno intrínsecamente «autotélico», un auténtico despliegue de los poderes y capacidades creativas del «ser genérico». Es el capitalismo el que transforma y desplaza el potencial vital en *medio de vida*. Por todo ello, la política marxista, según Eagleton, reacciona como un movimiento político de carácter estético que, aboliendo la propiedad privada, es capaz de liberar la sensibilidad humana junto a la actividad vital comunitaria alienada. Sólo Marx, según Eagleton, acierta a solucionar el círculo vicioso en el que cae lo estético en la cultura burguesa. Si bien Marx hereda la preocupación «desinteresada» y de resonancias románticas por la realización completa de las capacidades humanas como un fin en sí mismo, el proceso por el que esto podría ser factible en la historia está —a su juicio— muy alejado del desinterés político clasicista revindicado por Schiller. Marx da forma a esta noble visión de una humanidad simétrica y multifacética apoyándose, una paradoja más, en el potencial político parcial, particular y unilateral del proletariado. Que el viejo ideal burgués de la *Humanität* provenga ahora del «lado malo» de la historia significa que su consecución ya no podrá lograrse sin descender a lo «más bajo», sin mancharse con la acción política más particular y terrenal. Así lo expresa Eagleton:

> Es como si Marx cruzara el humanismo de Weimar con el implacable *compromiso* de un Kierkegaard: la emancipación desinteresada de las facultades humanas se cumplirá no pasando de largo ante los intereses sociales específicos, sino atravesándolos totalmente y saliendo

> por el otro lado. Sólo un movimiento de este tipo puede resolver el enigma schilleriano de cómo una cultura ideal, por definición hostil a intereses particulares, puede llevar a cabo su existencia material sin ponerla en peligro fatalmente (*infra*, p. 277).

El diagnóstico de Eagleton, pues, aún sigue los pasos de Marx. Al abrigo de la instrumentalización progresiva de la naturaleza y de la propia humanidad, el proceso laboral en el capitalismo se desarrolla bajo el dominio de una ley abstracta y disciplinaria que destierra a sus márgenes todo placer corpóreo, toda inutilidad; y a medida que el placer somático y la autorrealización se someten a los dictados de la mercancía, lo estético se convierte en un mero culto filosófico, un placer intelectual reservado a la clase gobernante. Bajo esas dos esferas escindidas parece imposible armonizar, de hecho, el «espíritu» y los «sentidos», reconciliar las formas coercitivas racionales de la vida social con sus groseros contenidos particulares. De hecho, esta elocuente escisión se abre camino a través del propio cuerpo humano. Como se dice en *La estética como ideología*:

> A medida que las capacidades productivas del cuerpo se racionalizan y mercantilizan, sus impulsos simbólicos y libidinales o bien son abstraídos hasta convertirlos en un desear grosero, o bien son eliminados como redundantes [...]. Una práctica estética «verdadera» (una relación con la Naturaleza y la sociedad que podría ser a la vez material y racional) se bifurca así en un ascetismo brutal, por un lado, y un barroco esteticismo, por el otro. Suprimida de la producción material, la creatividad humana se disipa en una fantasía idealista o se arruina en esa parodia cínica de ella misma conocida como impulso posesivo. La sociedad capitalista es a la vez una orgía de ese deseo anárquico y el reino de una razón supremamente incorpórea. A modo de un artefacto sorprendentemente mal conseguido, sus contenidos materiales degeneran en una inmediatez totalmente grosera, mientras que sus formas dominantes crecen rígidamente abstractas y autónomas (*infra*, p. 277).

Desde luego, esta visión de la irónica relación entre producción material y estética incorpórea también explica el continuo ataque que Eagleton lanza contra el modelo imperante de estetización de la vida: la somática posmoderna, el culto «californiano» o posmoderno al cuerpo. En el mundo posmoderno «el socialismo de Che Guevara dio paso a las somatizaciones de Michel Foucault y Jane Fonda» (LIP, 109). El supuesto giro posmoderno a la corporalidad, una *hybris* ligada, según Eagleton, a la paulatina influencia del ascetismo individualista del *Übermensch* nietzscheano en la filosofía contemporánea,

partió de la equivocada premisa de la infinita maleabilidad de «lo cultural» frente a las limitaciones naturales, convirtiendo el cuerpo individual, desde los órganos sexuales a los órganos mentales, en un campo flexible y moldeable, una tierra prometida para una infinita autorrealización y libertad personal. La extemporánea defensa que hace Eagleton de la estética marxiana, la idea de «ser genérico» que aún trata de poner en juego, dependería, por el contrario, de una antropología sin mucho *glamour*, más consciente de los *límites* de la condición humana, de su sociabilidad constitutiva y de su irónica tendencia a la estúpida repetición[45]. Quizá la lucha cultural más importante del futuro la libren aquellos narcisistas obsesionados por llegar a ser diferentes frente a aquellos capaces de sentir la vulnerabilidad y finitud del cuerpo lo suficiente como para convertir ese vacío en una fuente de solidaridad.

Ciertamente, el mundo ha cambiado desde que los plebeyos acomplejados entraran en la corte académica, entonces poblada por estirados patricios de las letras. El escenario ya *no* es ni shakesperiano ni beckettiano. Irónicamente, hoy en día, el cuerpo plebeyo no se enfrenta a conservadores sino a supuestos progresistas, a baluartes de políticas de la identidad y de la corporalidad que han cambiado el *atrezzo* del teatro. La academia dejó hace tiempo de ser el club de campo o la sala de té; ahora se parece más a un antro marginal a medio camino entre la sauna y el *afterhours*, el gimnasio y la tienda de *tattoo*, un lugar donde nuevos conservadores disfrazados de radicales pueden poner en acción su simulacro de *débâcle*.

Poco nos queda por decir, excepto invitar a esta otra función, a la función de la crítica, según Eagleton. La idea de la crítica cultural

45. Pensadores como el propio Raymond Williams, Sebastiano Timpanaro y Norman Geras, o dramaturgos como Edward Bond —dice Eagleton— siempre han tenido presente el materialismo histórico, pero tampoco han renunciado a buscar la forma en la que la idea de naturaleza humana no sea una mera ficción ideológica, sino una idea a la que dar contenido (*Against the Grain*, cit., p. 158). Por lo que respecta al tema del cuerpo, no puede pasarse por alto el capítulo 4 de IC titulado «Cultura y naturaleza», muy útil para comprender el trasfondo de las ideas expuestas en *La estética como ideología*. Para comprender adecuadamente la antropología materialista eagletoniana, es también muy recomendable su librito introductorio *Marx and Freedom* (Phoenix, 1997), donde, de manera amena y clara, desglosa sus ideas fundamentales a la luz de cuatro epígrafes: «Filosofía», «Antropología», «Historia» y «Política». Muy iluminador asimismo resulta el artículo «Body Work», incluido en el *Eagleton Reader* (Blackwell, Oxford, 1998). Sobre las raíces católicas de la somática de Eagleton, véase R. Boer, «Terry Eagleton and the vicissitudes of Christology» (disponible en la red).

que Eagleton escenifica en *La estética como ideología* gustará más o menos; puede que resulte demasiado «estética» para sectores de la izquierda, y demasiado tosca para deconstruccionistas rococó, pero rivaliza como pocas con los estilos posmodernos imperantes en el trémulo reino de la estética, ese reino que, aunque por un momento se disfrace con los ropajes de un pensamiento esencial, aunque incluya el cuerpo y el horror, lo sublime y lo siniestro entre sus temas, sigue ocultando su propia superfluidad con fatuos aires de trascendencia.

Puede que la sensibilidad de Eagleton no sea la mejor fórmula para luchar contra los *nuevos* hechizos de la estética. Puede que su materialismo irónico y satírico, que su mordaz crítica social, entre la crueldad y el disparate, que su anacrónico sentido de la solidaridad y de la tragedia[46] no resulten eficaces en un mundo que ya tampoco es posmoderno... Sus soluciones no son una receta mágica, ni tampoco asimilables en otras latitudes, pero es difícil que su diagnóstico de los malestares de la estética deje a alguien indemne y eso, creemos, ya es suficientemente estimulante.

46. Cf. sus últimos libros, *Después de la teoría* (esp. caps. 4-8), y, sobre todo, otra pieza, de proporciones tan ambiciosas como la que aquí presentamos: *Sweet Violence. The Idea of the Tragic* (Blackwell, London, 2003).

LA ESTÉTICA COMO IDEOLOGÍA

Para Toril

INTRODUCCIÓN

Esta obra no es una historia de la estética. De hecho, no son pocos los teóricos de la estética que se pasan por alto; incluso los pensadores que son objeto de mi interés, no lo son a la luz de sus textos estéticos más obvios. Este libro constituye más bien un intento de encontrar en la categoría de lo estético un modo de acceder a ciertas cuestiones centrales del pensamiento europeo moderno; de arrojar luz, desde este particular ángulo de visión, sobre un conjunto de cuestiones sociales, políticas y éticas mucho más amplio.

Cualquiera que eche un vistazo a la historia de la filosofía europea desde la Ilustración no puede por menos de sorprenderse por la curiosa prioridad asignada a las cuestiones estéticas. Para Kant, lo estético encierra una promesa de reconciliación entre la Naturaleza y la humanidad. Pese a conceder al arte un estatuto inferior en el marco de su sistema teórico, Hegel desarrolló todo un gigantesco tratado sobre dicha cuestión. Lo estético, según Kierkegaard, debe estar bajo el yugo de las verdades superiores de la ética y de la fe religiosa, pero no por ello deja de ser una preocupación recurrente de su pensamiento. Para Schopenhauer y Nietzsche, desde caminos muy distintos, la experiencia estética representa una forma suprema de valor. Las sorprendentes alusiones eruditas de Marx a la literatura mundial pueden muy bien relacionarse con la modesta confesión de Freud de que los poetas ya lo habían dicho todo antes que él. En nuestro propio siglo, mientras las meditaciones esotéricas de Heidegger culminan en una suerte de ontología esteticista, el legado de la tradición marxista de Lukács a Adorno confiere al arte un sorprendente privilegio teórico que, aparentemente, contrasta con su pensamiento de

cuño materialista[1]. En los debates contemporáneos en torno a la Modernidad, el modernismo y la posmodernidad, el concepto de «cultura» parece asimismo una categoría clave para el análisis y la comprensión de la sociedad del capitalismo tardío.

Asimismo, reivindicar para la estética un rango tan elevado, en términos generales, dentro del pensamiento moderno europeo podría parecer algo bastante injustificado. Casi todos los pensadores con los que discuto en el libro son en realidad alemanes, aun cuando algunos de los conceptos que pongo sobre el tapete para analizar su obra proceden de los círculos intelectuales de la Francia moderna. Parecería plausible sostener que el sesgo idealista característico del pensamiento alemán ha demostrado ser un medio más hospitalario a la investigación de lo estético que el racionalismo francés o el empirismo británico. Sin embargo, bastaría con prestar atención al testimonio de la llamada «Cultura y Sociedad*» inglesa para percibir que la influencia de este vasto legado alemán se ha extendido allende sus propias fronteras nacionales. Asimismo, la cuestión de la extraña persistencia de los temas estéticos en la Europa moderna en su conjunto corrobora este planteamiento. Ahora bien, ¿por qué, por decirlo en términos más concretos, esta persistencia *teórica* de lo estético ha de ser ejemplo de todo un periodo histórico cuando, podría argumentarse, la *práctica* cultural ha perdido gran parte de su tradicional relevancia social y ha sido degradada, por así decirlo, a ser una rama de la producción general de mercancías?

Una respuesta simple pero convincente a esta pregunta surge de la naturaleza técnica, progresivamente abstracta, del pensamiento europeo moderno. En este contexto tan enrarecido y espiritualizado, el arte siguió apareciendo para hablar de lo humano y lo concreto, brindándonos un agradecido respiro de los alienantes rigores de otros discursos más especializados, y ofreciendo, en el corazón mismo de esta gran explosión y división de conocimientos, un mundo en común residual. Por lo que respecta a las cuestiones científicas o sociológicas, sólo parece autorizado a hablar el experto; cuando se trata de arte, cualquiera de nosotros puede esperar a contribuir con su calderilla. Sin embargo, la peculiaridad del discurso estético, en oposición a los propios lenguajes del arte, radica en que aun cuando hunde sus raíces en este ámbito de la experiencia cotidiana, también desarrolla y eleva semejante expresión espontánea, supuestamente natural, a la categoría de una intrincada disciplina intelectual. Con el nacimiento de lo estético, por tanto, la propia esfera del arte empieza a padecer en alguna medida la misma abstracción y formalización idiosincrásica de la teoría moderna en general, por mucho que lo estético se conciba justamente para hacerse cargo de la irreductible particularidad, brindándonos un tipo de paradigma de lo que podría ser algo así como un modo de conocimiento no alienado. De ahí que la estética siempre constituya una especie de proyecto contradictorio, ya minado desde sus propios fundamentos, un proyecto que en la misma medida en que promueve el valor teórico de su objeto se arriesga a vaciarlo de aquella especificidad o inefabilidad que en un principio fue encumbrada como uno de sus rasgos más valiosos. El mismo lenguaje que ensalza el arte no deja de ofrecerse una y otra vez para minarlo.

Ciertamente, si lo estético ha desempeñado una función tan destacada en el pensamiento moderno es, en parte, por la versatilidad del concepto. Aunque supuestamente hace referencia a una suerte de inutilidad funcional, pocas ideas pueden haber servido a funciones tan dispares. Sin duda, algunos lectores juzgarán que mi uso del concepto es terriblemente laxo y amplio, sobre todo cuando aparece ligado a la idea de experiencia corporal como tal. Pero si lo estético resurge con tal persistencia, es en parte a causa de cierta indeterminación en su definición, una indeterminación que cabe imaginar por debajo de una variada gama de preocupaciones: la libertad y la legalidad, la espontaneidad y la necesidad, la autodeterminación, la autonomía, la particularidad y la universalidad, entre otras. Mi tesis, en términos generales, es que si la categoría de lo estético asume la importancia que tiene en la Europa moderna es porque al hablar de arte habla también de todas estas cuestiones, que constituyeron el meollo de la lucha de la clase media por alcanzar la hegemonía política. La construcción de la noción moderna de artefacto estético no se puede por tanto desligar de la construcción de las formas ideológicas dominantes de la sociedad de clases moderna, así como, en realidad, de toda una nueva forma de subjetividad humana apropiada a ese orden social. Es este fenómeno —y no tanto el hecho de que los hombres y las mujeres descubrieran súbitamente el supremo valor que supone el hecho de pintar o escribir poesía— el que provoca que lo estético desempeñe una función tan singular dentro de la herencia intelectual de nuestro presente. Mi tesis, sin embargo, es que lo estético, entendido en cierto modo, también proporciona un poderoso e inusual desafío y una alternativa a estas

1. Cf. P. Anderson, *Considerations on Western Marxism*, London, 1979, cap. 4 [*Consideraciones sobre el marxismo occidental*, trad. de N. Míguez, Siglo XXI de España, Madrid, 1979].

* Referencia al recorrido histórico trazado por Raymond Williams en *Culture and Society 1780-1950* (Columbia University Press, 1958, London/New York) con objeto de analizar la versión inglesa de la *Kulturphilosophie* europea [*N. de los T.*].

formas ideológicas dominantes, razón por la cual se revela como un fenómeno eminentemente contradictorio.

Al trazar las líneas básicas de una corriente intelectual, a uno siempre le resulta complicado saber hasta dónde ha de remontarse en el tiempo. No tengo intención de afirmar que, por lo que respecta a los discursos artísticos, algo totalmente novedoso irrumpiera allá por la mitad del siglo XVIII. Algunos de los temas artísticos sobre los que he llamado la atención aquí podrían ser retrotraídos al Renacimiento o incluso a la Antigüedad clásica; muy pocas cosas de las que se dicen sobre la autorrealización como fin en sí mismo habrían sido ajenas a Aristóteles. No hay ningún cataclismo teórico en el meollo de la Ilustración que genere un discurso sobre el arte completamente libre de antecedentes intelectuales. Bien como retórica o como poética, estos debates se remontan mucho más lejos del momento histórico del que parte este estudio: los escritos de ese devoto discípulo del Renacimiento neoplatónico que fue el conde de Shaftesbury. Al mismo tiempo, parte de mi tesis es que, en efecto, hay algo nuevo que surge en el periodo histórico con el que esta obra comienza. Si las ideas absolutas de ruptura son «metafísicas», entonces también lo son las nociones relacionadas con una continuidad totalmente ininterrumpida. Ya se ha aludido, de hecho, a uno de los aspectos de esa novedad, a saber, que en esta época concreta de la sociedad de clases, con la emergencia de la primera burguesía, los conceptos estéticos (algunos de ellos revestidos de un distinguido pedigrí histórico) empezaron a desempeñar, aunque de manera tácita, una función intensa e inusualmente central en la constitución de la ideología dominante. Concepciones, por ejemplo, como la unidad y la coherencia de una obra de arte son, en efecto, tópicos de un discurso «estético» que se remonta hasta la Antigüedad clásica; ahora bien, lo que aparece de estas nociones familiares en las postrimerías del siglo XVIII es la curiosa idea de la obra de arte como un tipo de *objeto*. Sin duda, este artefacto de nueva definición es un objeto muy particular, pero un objeto en definitiva. Asimismo, las presiones históricas que dan origen a este extraño estilo de pensamiento, a diferencia de los conceptos de unidad estética o autonomía en general, de ningún modo se remontan a la época de Aristóteles.

Quizá este estudio pueda resultar, al mismo tiempo, o demasiado marxista o poco marxista. Demasiado marxista porque el libro en algunos momentos podría ser acusado de extraviarse en una suerte de «funcionalismo de izquierdas» que reduce la complejidad interna de lo estético a una serie directa de funciones ideológicas. Es verdad

que para un cierto tipo de crítica contemporánea, cualquier contextualización histórica o ideológica del arte es *ipso facto* reduccionista. La única diferencia entre estos críticos y los formalistas de viejo cuño es que mientras que estos últimos reconocían francamente ese prejuicio, elevándolo en verdad a toda una elaborada teoría del arte como tal, los primeros tienden en cambio a ser un poco más esquivos. El problema, éste es su sentir, no es que la relación entre arte e historia en principio tenga que ser reduccionista; es que de algún modo, en todas sus manifestaciones reales, siempre lo es. En realidad, no intento sugerir con esto que la burguesía del siglo XVIII se reunió alrededor de una mesa con su vino de Burdeos para pergeñar un concepto de lo estético que sirviera como posible solución a sus dilemas políticos, pues el carácter intrínsecamente contradictorio que, en términos políticos, posee la propia categoría, da testimonio de la falsedad de este punto de vista. La izquierda política siempre necesita estar alerta contra el reduccionismo y las teorías de la conspiración; aunque, por lo que respecta a las últimas, sería poco inteligente por parte de los izquierdistas volverse tan sutiles y sofisticados, tan reacios a mostrarse groseros, como para olvidar que algunos conceptos teóricos de vez en cuando se ponen al servicio del poder político y, en ciertas ocasiones, bajo modalidades muy directas. Si a alguien le puede parecer algo forzado apreciar los estrechos vínculos existentes entre el giro a lo estético en la Ilustración y ciertos problemas relacionados con el poder político del absolutismo, sólo tiene que leer a Friedrich Schiller para descubrir cómo estas relaciones quedan expresadas sin ambages, para vergüenza, no cabe duda, de esos «antirreduccionistas» que habrían deseado que fuera más discreto justamente en relación con este asunto. Si, por otro lado, este estudio resulta demasiado poco marxista, es porque una perspectiva histórica materialista satisfactoria de la obra de cualquiera de los autores de los que trata, un análisis que ubicara su pensamiento en el contexto del desarrollo material, de las formas de poder estatal y del balance de las fuerzas de clase en cada uno de sus momentos históricos, habría necesitado un volumen entero.

En el habitual tríptico izquierdista de intereses (clase, raza y género), a veces se tiene la impresión de que un excesivo énfasis en la primera de estas categorías corre el peligro de dominar y distorsionar la investigación de las otras dos, seguramente algo menos arraigadas en el canon de la izquierda teórica de hoy en día y, por tanto, más vulnerables a la apropiación por una política de clase de miras estrechas. Para los interesados sobre todo en la emancipación política en ámbitos como los de la raza y el género, sería una tontería que relajaran su atención aquí y aceptaran las buenas intenciones de ese

liberalismo de buen corazón que proviene de los machos blancos de izquierdas; no se puede confiar en que éstos, siendo productos de la historia política que con frecuencia ha marginado violentamente estas cuestiones, eliminen milagrosamente estos malos hábitos de sus sistemas de la noche a la mañana. Al mismo tiempo, si uno echa un vistazo general a algunos círculos de la escena política izquierdista europea y, sobre todo, estadounidense, no es muy difícil que sienta que la denuncia de que el discurso socialista está eclipsando universalmente a estos proyectos políticos alternativos no es sólo muy poco plausible, sino terriblemente irónica, al menos en algunos contextos. La verdad es que ha sido una combinación de diversos factores la que ha contribuido en muchos sectores del ala izquierda contemporánea a la subrepticia o abierta denigración de cuestiones como la clase social, los modos históricos de producción y las formas del poder estatal en nombre de un compromiso con formas más «comunes» de lucha política. Entre estos factores, uno de gran importancia ha sido el reciente y agresivo giro político a la derecha de varios regímenes burgueses occidentales bajo la presión de la crisis global del capitalismo: todo un dramático desplazamiento en el espectro político y el clima ideológico que ha triunfado acallando y desmoralizando a muchos de esos que antaño hablaban de un modo más combativo y confiado de política revolucionaria. Una situación que sólo se puede definir como un fracaso generalizado del coraje político y, en algunos casos, como un creciente proceso de acomodación, a veces miserable, por parte de sectores de la izquierda a las prioridades de la política del capitalismo. Es en este contexto, un contexto en el que algunas formas de política emancipatoria a largo plazo aparecen como insolubles o en absoluto plausibles, donde puede entenderse que algunos miembros de la izquierda política hayan desplazado su interés de forma más dispuesta y esperanzada a cuestiones en donde las ganancias inmediatas parecían más factibles, cuestiones que una política de clase de cortas miras ha degradado, distorsionado o excluido con bastante frecuencia.

Afirmar que esta atención a modos de hacer política al margen de la situación de clase es, en parte, una reacción, consciente o no, a las recurrentes dificultades de las aspiraciones políticas más tradicionales no significa subestimar la importancia intrínseca de estos movimientos alternativos. Cualquier proyecto de transformación socialista que aspire a tener éxito sin aliarse con estas tendencias y ser respetuoso con su autonomía, conduciría a no más que una vacua burla de la emancipación humana. De lo que se trata aquí es más bien de recordarnos a nosotros mismos algo: del mismo modo que una

estrategia socialista que no tenga en cuenta a aquellos oprimidos por cuestión de su raza o género es una estrategia estrepitosamente vacía, estas formas particulares de opresión sólo pueden ser eliminadas como tales en el contexto último de las relaciones sociales capitalistas. En la actualidad, el primer punto es a menudo muy subrayado; el último corre el peligro de quedar oscurecido. Las deficiencias del pensamiento marxista, concretamente en los Estados Unidos —esto es, en la sociedad donde gran parte de la teoría cultural emancipatoria ha sido desarrollada— no han hecho sino intensificar gravemente esta dificultad más general. Del tríptico izquierdista de intereses, ha sido sin duda el de clase social el que en estos círculos estadounidenses ha sido abandonado con más complacencia y superficialidad, como se pone de manifiesto en el insuficiente desarrollo que aquí ha tenido la noción de «clasismo». Pero el problema también se ha vuelto acuciante en Europa. Hemos creado una generación de teóricos y estudiantes de inclinaciones izquierdistas que, por razones de las que ellos no son culpables, a menudo carece de memoria política o educación socialista. Poca memoria política, en el sentido de que la generación de izquierdistas posterior a la guerra de Vietnam con frecuencia apenas tiene sustancia política que evocar dentro de los confines occidentales; y poca educación socialista, en el sentido de que la última cosa que uno puede ahora dar por hecha es una estrecha familiaridad con la compleja historia del socialismo internacional y sus consecuentes debates teóricos. Vivimos en el seno de sociedades que tienen como fin no sólo combatir las ideas izquierdistas —algo que uno podría perfectamente esperar—, sino también eliminarlas de la memoria viva: provocar una condición amnésica en la que parece como si estas nociones nunca hubieran existido, emplazándolas más allá de nuestras propias facultades conceptuales. En esta situación, es crucial que las formas más destacadas de compromiso político recientes no permitan borrar, deformar o ensombrecer los ricos legados del movimiento socialista internacional. Yo escribo como alguien nacido y educado en el seno de la tradición socialista obrera, alguien que ha sido razonablemente activo a la hora de adherirse a esta política desde adolescente, y que cree que cualquier forma de izquierdismo político actual que trate de escapar a esa herencia no puede por menos de empobrecerse. Actualmente hay gente, sobre todo en los Estados Unidos, pero también en muchos lugares de Europa, cuyo indudable radicalismo en temas políticos particulares coexiste con una total despreocupación o ignorancia de las luchas socialistas, un rasgo, dicho sea de paso, muy arraigado en cualquier clase media de las grandes ciudades. No creo que los hombres y mujeres socialistas deban

fomentar esta indiferencia por temor a ser tachados de sectarios o pasados de moda.

Existe una relación entre estos temas y el hecho de que un asunto constante de este libro concierna al cuerpo. De hecho, estoy casi tentado a pedir disculpas por sacar a colación este tópico tan de moda: actualmente pocos son los textos que tienen posibilidades reales de entrar en el nuevo canon historicista sin hablar del cuerpo mutilado. Recuperar la importancia del cuerpo ha sido uno de los más significativos logros del pensamiento izquierdista más reciente, y espero que este libro pueda ser visto como un modo de ampliar esa fecunda línea de investigación en una nueva dirección. Al mismo tiempo, es difícil leer al último Roland Barthes, o incluso al último Michel Foucault, sin tener la sensación de que un determinado estilo de reflexión sobre el cuerpo, los placeres y las superficies, las zonas y las tecnologías ha actuado, entre otros factores, como un interesado desplazamiento de una política menos inmediatamente corporal, y funcionado de este modo como una especie de ética *sucedánea*. Hay un hedonismo privado, elitista, en torno a este discurso, emergiendo justamente en un momento histórico en el que ciertas formas de política menos exóticas se encuentran sufriendo un retroceso. Intento en este libro, pues, ligar la idea de cuerpo con tópicos políticos más tradicionales como los del Estado, los conflictos de clases y los modos de producción justamente a través de la categoría mediadora de lo estético; en esa medida el estudio marca ciertas distancias igualmente con una política de clase que tiene poco que decir del cuerpo, así como con una política posclasista que huye de cuestiones desagradablemente «globales» para refugiarse en los éxtasis corporales.

Durante la redacción de este libro me ha interesado mucho discutir con todos esos críticos para quienes cualquier maridaje entre estética e ideologías políticas necesariamente resulta un fenómeno escandaloso o confuso. Pero he de confesar que también he tenido muy presente a aquellos miembros de la izquierda política para quienes lo estético no es más que una «ideología burguesa», que ha de ser superada y desahuciada por formas alternativas de «política cultural». Como espero aquí mostrar, lo estético es realmente un concepto burgués en su sentido histórico más estricto, un concepto forjado y que ha tomado forma a lo largo de la Ilustración; ahora bien, sólo para el pensamiento radicalmente no dialéctico de un marxista o «posmarxista» vulgar este hecho podría suscitar una condena automática. Es el moralismo de izquierdas, no el materialismo histórico, el que, después de fundar la procedencia burguesa de un concepto, una práctica o institución particular, pasa de inmediato a desautorizarlo en

un arrebato de pureza ideológica. Desde el *Manifiesto comunista* en adelante, el marxismo nunca ha dejado de cantar loas a la burguesía, de encomiar y recordar su herencia revolucionaria, una herencia de la cual los radicales de izquierda tienen que seguir aprendiendo si no quieren contentarse con la reducida posibilidad futura de un orden socialista en absoluto liberal. Y es que basta con mencionar la terrible expresión «humanismo liberal» para que los que han sido correctamente programados para llegar a sus subjetividades descentradas rechacen y repriman la propia historia que les constituye, una historia que en ningún caso ha sido tan uniformemente negativa u opresiva. Olvidamos, corriendo así un peligro histórico, las luchas heroicas de los primeros «humanistas liberales» contra las brutales autocracias del absolutismo feudal. Si podemos y debemos ser críticos severos de la Ilustración, es porque la Ilustración nos ha autorizado a comportarnos de este modo. Aquí, como siempre, el proceso más intrincado de emancipación es el que tiene que ver con nuestra liberación de nosotros mismos. Una de las tareas de la crítica radical, tal como Marx, Brecht y Walter Benjamin la concibieron, es salvar y redimir para las prácticas de la izquierda política lo que todavía es factible y valioso en los legados de clase de los que somos herederos. «Utiliza lo que puedas» es un lema que suena suficientemente brechtiano, eso sí, con el corolario implícito de que lo que se ha vuelvo inservible en dichas tradiciones debe echarse por la borda sin atisbo alguno de nostalgia.

Este elemento contradictorio inherente a lo estético, así lo afirmaría, sólo puede ser adecuadamente abarcado por un pensamiento dialéctico de este tipo. La emergencia de lo estético como categoría teórica está estrechamente ligada al proceso material por el cual la producción cultural, en una fase temprana de la sociedad burguesa, se convierte en un proceso «autónomo», autónomo con respecto a las diversas funciones sociales a las que había servido tradicionalmente. Una vez que los artefactos se convierten en mercancías en el mercado, no existen para nada ni para nadie en particular, pueden por lo tanto ser racionalizados, hablando en términos ideológicos, como si existieran completamente por sí mismos y en todo su esplendor. Es esta noción de autonomía o de autorreferencialidad la que justamente el nuevo discurso de la estética trata sobre todo de desarrollar; y es suficientemente evidente, desde un punto de vista político izquierdista, cuán inútil puede ser una idea de autonomía estética de este tenor. No se trata sólo de que el arte —como el pensamiento izquierdista ha sostenido de modo ya tan habitual— haya sido convenientemente secuestrado de todas las otras prácticas sociales, tornán-

dose en un enclave aislado dentro del cual el orden social dominante puede encontrar un refugio ideal para sus propios valores reales de competitividad, explotación y posesión material. Se trata asimismo, y más sutilmente, de que la idea de autonomía —la idea de un modo de ser que se autorregula y autodetermina por completo— brinda a la clase media justo el modelo ideológico de subjetividad que necesita para sus operaciones materiales. Este concepto de autonomía posee, sin embargo, una ambigüedad radical: si, por un lado, dota a la ideología burguesa de una dimensión central, por otro, no deja de subrayar el carácter autodeterminante de las facultades y capacidades humanas, un factor que se convierte, en la obra de Karl Marx y de otros pensadores, en la base antropológica de una oposición revolucionaria a la utilidad burguesa. Lo estético es a la vez —esto es lo que trataré de mostrar— el modelo secreto de la subjetividad humana en la temprana sociedad capitalista, y una visión radical de las energías humanas, entendidas como fines en sí mismos, que se torna en el implacable enemigo de todo pensamiento de dominación o instrumental; lo estético constituye tanto una vuelta creativa a la corporalidad como la inscripción en ese cuerpo de una ley sutilmente opresiva; representa, por un lado, un interés liberador por la particularidad concreta; por otro, una forma engañosa de universalismo. Si brinda una generosa imagen utópica de reconciliación entre hombres y mujeres actualmente divididos unos de otros, no es menos cierto que no deja de obstaculizar y mistificar el movimiento político real orientado hacia esa comunidad histórica. Toda valoración de este anfibio concepto que se sustente bien en su aceptación acrítica, bien en su inequívoca denuncia, no hará sino pasar por alto su complejidad histórica real.

Un ejemplo de esta unilateralidad puede encontrarse, entre otros lugares, en la obra tardía de Paul de Man, en la que he observado gratamente una inesperada convergencia con mis propias investigaciones[2]. Los últimos escritos de De Man representan una vigorosa, honda e intrincada desmitificación de la idea de lo estético que, podría afirmarse, ha estado presente a lo largo y ancho de su pensamiento; de hecho, estoy totalmente de acuerdo con mucho de lo que él tiene que decir acerca de esa conclusión. Para De Man, la ideología de lo estético implica una reducción fenoménica de lo lingüístico a lo empíricamente sensible, una confusión de mente y mundo, signo y cosa, conocimiento y percepción, que se consagra en el símbolo hegeliano y que es combatida por la rigurosa demarcación kantiana del juicio estético frente a los ámbitos cognitivo, ético y político. Esta ideología de lo estético, reprimiendo la relación contingente y aporética que subsiste entre las esferas del lenguaje y lo real, naturaliza o fenomenaliza la primera, corriendo así el peligro de convertir las contingencias de sentido en procesos orgánicos naturales según el modo característico del pensamiento ideológico. No cabe duda de que aquí funciona una política valiosa, ingeniosa, *pace* aquellos críticos del ala izquierda para quienes De Man no es más que un empedernido «formalista». Ahora bien, ésta es una política que paga un alto precio. En lo que se cabría interpretar como una reacción excesiva a sus propios compromisos tempranos con las ideologías organicistas de extrema derecha, De Man es instado a suprimir algunas dimensiones potencialmente positivas de lo estético de un modo que perpetúa —si bien ahora en un estilo por completo novedoso— su primitiva hostilidad a una política emancipatoria. Pocos críticos se han mostrado tan terriblemente poco entusiastas por cosas como la corporalidad, la perspectiva total de un desarrollo creativo de lo material, los aspectos animales de la existencia humana, por el placer, por las facultades naturales y orientadas al autodeleite, aspectos todos ellos que se representan ahora como insidiosas seducciones estéticas ante las que, al parecer, hay que ofrecer una viril resistencia. Cabría imaginar que el último crítico por el que De Man podría sentirse cautivado sería Mijail Bajtin. Cabría, además, cuestionar algunos de los supuestos de la última política de Paul de Man, sobre todo, la injustificada creencia de que toda ideología, sin excepción, está preocupada fundamentalmente por «naturalizar» u organificar la práctica social. No cabe duda de que De Man desde el principio es en realidad un crítico político de los pies a la cabeza. Lo que sucede simplemente es que la coherencia de esa política, la figura que se esconde en la alfombra*, radica en una incesante hostilidad respecto a la práctica de la emancipación política. En este sentido, Antonio Gramsci estaba en lo cierto cuando, en un significativo destello de lucidez, escribió en sus *Cuadernos de la cárcel*: «podría considerarse a Freud como el último de los ideólogos, y a De Man como un 'ideólogo'»[3].

Existen dos lagunas principales en este trabajo que tal vez debería clarificar. La primera de ellas es una referencia extensa a las tradicio-

2. Cf. P. de Man, «Phenomenality and Materiality in Kant», en G. Shapiro y A. Sica (eds.), *Hermeneutics: Questions and Prospects*, Amherst, Mass., 1984.

* Alusión al relato de Henry James «La imagen en la alfombra» [*N. de los T.*].

3. A. Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, ed. y trad. de Q. Hoare y G. Nowell-Smith, London, 1971, p. 376 [*Cuadernos de la cárcel*, ed. crítica del Instituto Gramsci a cargo de V. Gerratana, Era, México, 1999].

nes británicas de pensamiento estético. Sin duda, los lectores encontrarán no pocos ecos de esa historia, que va de Coleridge a Matthew Arnold y William Morris, en los principales escritos alemanes que yo aquí intento examinar; pero se trata de un terreno particular que ya ha sido suficientemente roturado, y dado que la tradición anglófona es en realidad una derivación de la filosofía alemana, he pensado que lo mejor era, por así decirlo, dirigirme a las fuentes originales. La otra omisión, quizá más irritante para algunos lectores, concierne al estudio de las obras de arte concretas. Los curtidos en los hábitos crítico-literarios del pensamiento normalmente se entusiasman con la «Ilustración concreta», pero dado que rechazo la idea de que la «teoría» es aceptable si y sólo si desempeña la función de humilde criada de la obra estética, he tratado de truncar esta expectativa en la medida de lo posible sumido resueltamente la mayor parte del tiempo en el mutismo acerca de productos particulares. Debo admitir sin embargo que originariamente concebí este libro como una suerte de texto paralelo, en el cual la perspectiva de lo estético en Europa sería complementada en cada uno de sus puntos con consideraciones de la cultura literaria en Irlanda. Tomando como punto de partida una fugaz referencia de Kant a los revolucionarios irlandeses, habría echado un vistazo a Wolfe Tone y a sus compañeros políticos dentro del contexto de la Ilustración europea, analizando el nacionalismo cultural irlandés de Thomas Davis a Padraic Pearse a la luz del pensamiento idealista europeo. También intenté hacer algo parecido conectando de manera algo laxa a figuras como Marx, James Connolly y Sean O'Casey, relacionando a Nietzsche con Wilde y Yeats, a Freud con Joyce, a Schopenhauer y Adorno con Samuel Beckett, y (¡locos vuelos éstos!) a Heidegger con determinados aspectos de John Synge y Seamus Heaney. El resultado de este ambicioso proyecto habría sido un volumen que sólo lectores muy entrenados en la halterofilia habrían sido capaces de tomar en sus brazos; de ahí que reserve esta obra o para la patente de un juego de mesa, cuyos jugadores obtendrían más puntos a medida que produjeran las conexiones más imaginativas entre filósofos europeos y escritores irlandeses, o para algún futuro estudio.

Espero que no se piense que considero el tipo de investigación que se ha materializado en este libro como una especie de modelo de lo que los críticos izquierdistas deberían ponerse a hacer a partir de ahora. No puede decirse que un análisis de la tercera *Crítica* de Kant o un examen de las meditaciones religiosas de Kierkegaard sean las tareas más urgentes de la agenda de la izquierda política. Hay muchas formas de investigación cultural izquierdista de mucho más calado político que semejante labor teórica de altos vuelos; pero una comprensión más profunda de los mecanismos por los cuales la hegemonía política se mantiene en la actualidad es un presupuesto necesario de la acción política efectiva, y éste es un tipo de punto de vista que creo que una investigación en torno a lo estético puede reportar. Aunque este proyecto no diga en absoluto la última palabra, no por ello, tal vez, ha de ser despreciado.

Como el lector no tardará mucho en descubrir, no soy un filósofo profesional; por ello estoy sumamente agradecido a varios amigos y compañeros más avezados que yo en estas materias que han leído el libro en su totalidad o en parte y me han brindado numerosas críticas y valiosas sugerencias. En concreto, he de dar las gracias a John Barrell, Jay Bernstein, Andrew Bowie, Howard Caygill, Jerry Cohen, Peter Dews, Joseph Fell, Patrick Gardiner, Paul Hamilton, Ken Hirschkop, Toril Moi, Alexander Nehamas, Peter Osborne, Stephen Priest, Jacqueline Rose y Vigdis Songe Møller. Habida cuenta de que estos individuos pasaron por alto caritativa o despreocupadamente mis errores, ellos son en esa medida parcialmente responsables de ellos. No puedo menos de mostrar también mi agradecimiento a mis editores Philip Carpenter y Sue Vice, cuya perspicacia y eficiencia no han mermado desde los días de sus ensayos estudiantiles. Por último, puesto que en estos momentos me estoy despidiendo de la institución, me gustaría dejar constancia de mi gratitud al Wadham College, en Oxford, que durante casi veinte años me ha apoyado y animado en la tarea de construir una escuela inglesa fiel a su propia y dilatada tradición de inconformismo y disidencia crítica.

1

PARTICULARIDADES LIBRES

La estética nace como un discurso del cuerpo. En la formulación original del filósofo alemán Alexander Baumgarten, el término no hace referencia en un primer momento al arte, sino, tal y como sugeriría la *aisthesis* griega, a toda la región de la percepción y la sensación humana, en contraste con el dominio más espiritualizado del pensamiento conceptual. La distinción que impone inicialmente el término «estético» a mediados del siglo XVIII no es la que diferencia entre «arte» y «vida», sino la que existe entre lo material y lo inmaterial: entre las cosas y los pensamientos, las sensaciones y las ideas, lo ligado a nuestra vida productiva en oposición a aquello que lleva una oscura existencia en las zonas recónditas de la mente. Es como si la filosofía despertara súbitamente al hecho de que existe un territorio denso y desbordante más allá de su propio enclave mental, que corre el riesgo de caer por completo fuera de su dominio. Ese territorio es nada menos que el conjunto de nuestra vida sensitiva: lo relacionado con los afectos y las aversiones, el modo en el cual el mundo choca con el cuerpo en sus superficies sensitivas, eso que salta a la vista y alcanza hasta las entrañas, así como todo lo que surge de nuestra inserción biológica en el mundo más banal. Lo estético se ocupa de esta dimensión vasta y palpable de lo humano que la filosofía poscartesiana, a causa de una sorprendente falta de atención, de algún modo se las arregló para pasar por alto. La estética trata, por tanto, de los primeros impulsos de un materialismo primitivo, de esa larga rebelión del cuerpo que, desprovista de voz durante mucho tiempo, pasa a rebelarse ahora contra la tiranía de lo teórico.

Cierto es que este descuido de la filosofía clásica no se produjo sin un coste político. Pues ¿cómo puede un orden político prosperar si no se dirige a ese campo suyo y más tangible de lo «vivido», de todo lo que pertenece a la vida somática y material de una sociedad? ¿Cómo es posible que «la experiencia» quede al margen de los conceptos dominantes de una sociedad? ¿Podría ser que este territorio fuera opaco hasta resultar impenetrable a la razón, y eludiera sus categorías de manera tan palmaria como el olor del tomillo o el sabor de las patatas? ¿Debe renunciarse a la vida del cuerpo como ese Otro absolutamente impensable del pensamiento, o son de algún modo sus misteriosos caminos susceptibles de rastrear por una ciencia totalmente nueva: la ciencia de la sensibilidad y de la capacidad de sentir? Si esta frase no fuera más que un oxímoron, las consecuencias políticas serían extraordinariamente importantes. Pues nada podría ser más paralizante e impotente que una racionalidad dominadora que no supiera nada de lo que pasa más allá de sus propios conceptos, vetados para realizar cualquier pesquisa dentro de la materia pasional y perceptiva. ¿Cómo puede el monarca absoluto de esta Razón mantener su legitimidad si lo que Kant llamaba la «plebe» de los sentidos permanece para siempre fuera de su alcance? ¿No requiere también el poder alguna facultad para diseccionar los sentimientos de lo que se le subordina, alguna ciencia o lógica de lo concreto a su disposición que pudiera cartografiar desde el interior las estructuras de una vida capaz de respirar y sentir?

La invocación a la estética en el siglo XVIII en Alemania es, entre otras cosas, una respuesta al problema del absolutismo político. En ese periodo, Alemania era un territorio parcelado de estados feudales absolutistas, marcados por un particularismo y unos rasgos provincianos que eran consecuencia de una falta de cultura general. Sus príncipes imponían sus edictos imperativos a través de sofisticadas burocracias, mientras un campesinado miserablemente sometido a la explotación se consumía en condiciones a menudo poco más que bestiales. Bajo este dominio autocrático, una burguesía ineficaz permanecía atrapada bajo las medidas mercantilistas propugnadas por la nobleza y una industria controlada estatalmente, abrumada por el notable poder de las Cortes. Esta burguesía estaba alienada de las masas degradadas y privada de cualquier influencia colectiva en la vida nacional. Los *Junkers*, que habían usurpado bruscamente la función histórica de la clase media, necesitaban también el desarrollo industrial ya existente para sus propios fines fiscales o militares, por lo que permitieron que esa clase media, durante tanto tiempo inactiva, hiciera negocios con el Estado, siempre y cuando no obligara al

Estado a desarrollar sus políticas según los propios intereses de la burguesía. Falta generalizada de capital y de iniciativa empresarial, comunicaciones pobres y un mercado local, ciudades dominadas por gremios y aisladas en medio de un campo atrasado: éstas eran las condiciones nada propicias de la burguesía alemana en este orden social pueblerino e ignorante. Pese a ello, sus estratos profesionales e intelectuales crecían de un modo constante y produjeron por primera vez a finales del siglo XVIII una casta intelectual profesional; este grupo mostraba ya todos los signos para ejercer un liderazgo cultural y espiritual más allá del alcance de la aristocracia autárquica. Desvinculada del poder político o económico, esta ilustración burguesa permaneció, sin embargo, hipotecada al absolutismo feudal, marcada por ese profundo respeto a la autoridad cuyo ejemplo más granado es un Immanuel Kant que es valiente *Aufklärer* y dócil súbdito del rey de Prusia.

Aunque lo que germina en el siglo XVIII como el extraño nuevo discurso de la estética no supone un desafío a esa autoridad política, sí puede interpretarse como síntoma de un dilema ideológico inherente al poder absolutista. Para su autoconservación este poder necesitaba dar cuenta de la vida «sensata», extraída de la experiencia, dado que sin una comprensión de esta dimensión no podía afianzar ningún dominio. El mundo de los sentimientos y las sensaciones no podía ser abandonado sin más a lo «subjetivo», esto es, a lo que Kant desdeñosamente denominó el «egoísmo del gusto»; al contrario: debía integrarse en el majestuoso ámbito de la propia razón. Pues si el *Lebenswelt* se resistía a ser formalizado en términos racionales, ¿no quedaban desterrados todos los asuntos ideológicos más vitales en tierra de nadie y más allá del control de la razón? Y sin embargo, ¿cómo podía la razón, la más inmaterial de las facultades, aprehender lo groseramente material? Quizá lo que permite que las cosas sean accesibles al conocimiento empírico de entrada, a saber, a su materialidad palpable, es también, en virtud de una terrible ironía, lo que las destierra más allá de la cognición. La razón debe entonces encontrar algún medio para penetrar en el mundo de la percepción, pero al mismo tiempo, bajo ningún concepto debe poner en peligro su propio poder absoluto.

Es precisamente este delicado equilibrio el que la estética de Baumgarten tratará de conseguir en la obra *Aesthetica* (1750). Este libro abrirá, en efecto, partiendo de un gesto innovador, todo el territorio de la sensación, pero al mismo tiempo su colonización por parte de la razón. Para Baumgarten, el conocimiento estético media entre las generalidades de la razón y las particularidades de los sentidos. Lo estético es ese territorio existencial que participa de la per-

fección de la razón, aunque de un modo «confuso». Aquí la «confusión» no significa «desorden» sino más bien «fusión»: en su interpenetración orgánica, los elementos de una representación estética resisten a esa descomposición en unidades discretas que es característica del pensamiento conceptual. Esto, sin embargo, no significa que dichas representaciones sean oscuras. Más bien al contrario: cuanto más «confusas» son (cuanta más unidad alcanzan en la pluralidad) más claras, perfectas y determinadas llegan a ser. En este sentido un poema es la forma perfecta de un discurso juicioso. Las unidades estéticas son accesibles dentro del ámbito del análisis racional, aunque presupongan una forma particular o estilo de la razón, esto es, la estética. La estética, escribe Baumgarten, es la «hermana» de la lógica, una especie de *ratio inferior* o analogía femenina de la razón en el nivel inferior de la vida de las sensaciones. Su tarea consiste en ordenar este dominio en representaciones claras o perfectamente determinadas, de un modo similar (si bien relativamente autónomo) a las operaciones de la razón propiamente dichas. La estética surge del reconocimiento de que el mundo de la percepción y la experiencia no puede sencillamente ser derivado de leyes universales abstractas, sino que requiere su propio discurso apropiado y desarrolla, aunque en un nivel inferior, su propia lógica interna. Como una especie de pensamiento concreto o analogía sensible del concepto, lo estético participa a la vez de lo racional y lo real, oscila entre los dos ámbitos en cierto modo como el mito de Lévi-Strauss. Nace como una mujer, subordinada al hombre pero con genuinas tareas, tan humildes como necesarias, que realizar.

Esta modalidad cognoscitiva es de vital importancia si el orden dominante tiene que comprender su propia historia. Pues si la sensación se define por una individuación compleja que desborda todo concepto general, lo mismo vale también para la historia. Estos dos ámbitos se definen por una particularidad indisoluble o una determinación concreta en virtud de las cuales se amenaza con superar los límites del pensamiento abstracto. «Los individuos», escribe Baumgarten, «están determinados en todos los aspectos [...] por tanto son representaciones particulares especialmente poéticas»[1]. Puesto que la

1. A. Baumgarten, *Reflections on Poetry*, trad. de K. Aschenbrenner y W. B. Holther, Berkeley, 1954, p. 43 [*Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, trad. del latín, prólogo y notas de J. A. Míguez, Aguilar, Buenos Aires, 1975]. Un ensayo reciente y valioso sobre Baumgarten es el de R. Gasché, «Of aesthetic and historical determination», en D. Attridge, G. Bennington y R. Young (eds.), *Post-Structuralism and the Question of History*, Cambridge, 1987. También D. E. Wellbery, *Lessing's Laocoön: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge, 1984, cap. 2; K.

historia es un problema que hace referencia a «individuos», es precisamente en este sentido «poética», un asunto de particularidades específicamente determinadas. De ahí que surja aparentemente un signo de alarma cuando ella cae fuera del alcance de la razón. ¿Qué pasaría si la historia de la clase dominante se revelara opaca a su propio conocimiento, a modo de una exterioridad incognoscible emplazada más allá de la pálida jurisdicción del concepto? La estética irrumpe como un discurso teórico que busca dar respuesta a tales dilemas; es una especie de prótesis de la razón, que extiende la racionalidad reificada de la Ilustración a esas regiones vitales que, de otro modo, estarían fuera de su alcance. Puede dar respuesta, por ejemplo, a cuestiones relacionadas con el deseo y la efectividad retórica. Así Baumgarten describe el deseo como «la representación material originada por una confusa representación del bien»[2], y examina en qué medida las impresiones materiales poéticas pueden desencadenar efectos emocionales concretos. Lo estético, por tanto, es sencillamente el nombre que se da a esa forma híbrida de conocimiento que puede clarificar la materia prima de la percepción y la práctica histórica, revelando la estructura interna de lo concreto. Si bien es cierto que la razón persigue sus elevados fines después de eliminar estas humildes particularidades, sin embargo, encuentra en lo estético una imitación operativa de sí misma, una especie de colaborador cognitivo que reconoce en su unicidad todo aquello ante lo cual la razón superior se muestra necesariamente ciega. En la medida en que lo estético existe, esas densas particularidades de la percepción pueden quedar iluminadas al pensamiento y esas concreciones determinadas consiguen ensamblarse en una narrativa histórica. «La ciencia», según Baumgarten, «no tiene que arrastrarse a las regiones de la sensibilidad, sino que lo material ha de elevarse a la dignidad de conocimiento»[3]. El dominio sobre todos los poderes inferiores, advierte, pertenece sólo a la razón; pero este dominio nunca tiene que degenerar en tiranía. Debe más bien asumir la forma de lo que, siguiendo a Gramsci, podríamos denominar «hegemonía», gobernando y dando forma a los

E. Gilbert y H. Kuhn, *A History of Aesthetics*, New York, 1939, cap. 10. Un estudio espléndido acerca de la estética en Inglaterra y Alemania que me ha sido de gran valor en los capítulos 1 y 2 es el de H. Caygill, «Aesthetics and Civil Society: Theories of Art and Society 1640-1790», tesis doctoral no publicada, University of Sussex, 1982; además cf. Íd., *Art of Judgment*, Oxford, 1989.

2. A. Baumgarten, *Reflections on Poetry*, cit., p. 38.

3. Citado por E. Cassirer, *The Philosophy of the Enlightenment*, Boston, 1951, p. 340 [*Filosofía de la Ilustración*, trad. de E. Imaz, Fondo de Cultura Económica, México, 1972].

sentidos desde dentro mientras les permite desarrollarse en toda su relativa autonomía.

Una vez que disponemos de esta «ciencia de lo concreto» —«una contradicción en los términos» como la llamará posteriormente Schopenhauer—, no hay necesidad de temer que historia y cuerpo pasen por la red del discurso conceptual y nos dejen en contacto con el vacío. En esta densa confusión de nuestra vida material, con todo su flujo amorfo, hay ciertos objetos que se destacan en una especie de perfección vagamente semejante a la de razón. Se trata de los objetos que conocemos como bellos. Ellos, cabría decir, más que flotar en las alturas de un espacio platónico, parecen poseer cierto aire de idealidad que da forma a su existencia material desde dentro. En su propia materia parece manifestarse así una rigurosa lógica que se deja sentir inmediatamente en nuestro pulso vital. Dado que se trata de objetos que convenimos en designar como bellos no a través de la argumentación o el análisis, sino simplemente al contemplarlos y mirarlos, emerge aquí una especie de consenso espontáneo en el seno de la vida humana, un consenso que trae consigo la promesa de que esta vida, a despecho de su aparente arbitrariedad y oscuridad, podría de hecho comportarse, en cierto sentido, de modo muy similar a una ley racional. Esta idea, como veremos, pasará a formar parte del significado de lo estético para Kant, quien buscará para ello un tercer camino difícilmente transitable entre las extravagancias del sentimiento subjetivo y el anémico rigor del entendimiento.

Para encontrar un paralelismo moderno a este significado de lo estético, no tendríamos que acudir tanto a Benedetto Croce como al último Edmund Husserl. El objetivo último de Husserl en *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental* es precisamente el de rescatar el mundo de la vida de su preocupante opacidad a la razón. De ahí que busque renovar el sentido de una racionalidad occidental que se ha separado de forma preocupante de sus raíces somáticas y perceptivas. La filosofía no puede cumplir ya su papel como ciencia universal y, en última instancia, fundamentadora si abandona el mundo de la vida a un estado de anonimato; debe recordar que el cuerpo, incluso antes de que llegue a pensar, es siempre un organismo que tiene experiencias sensibles y que está insertado en su mundo de una forma bastante distinta a la de la ubicación de un objeto en una caja. El conocimiento científico de una realidad objetiva está ya siempre fundado en la corporalidad originaria de nuestro estar-en-el-mundo, en el hecho, por tanto, de que las cosas ya están dadas de un modo intuitivo a un cuerpo vulnerablemente perceptivo. También los científicos, subraya Husserl ligeramente sorprendido, somos a pesar de todo seres humanos; y dado que un racionalismo desviado ha dejado de lado precisamente este hecho, la cultura europea está sumida en la crisis en la que se encuentra (hay que tener en cuenta que Husserl, víctima del fascismo, escribe en la década de 1930). El pensamiento debe, pues, girar sobre sí mismo, y recuperar ese *Lebenswelt* de cuyas lóbregas profundidades ha de resurgir bajo la forma de una nueva «ciencia universal de la subjetividad». Esta ciencia, sin embargo, no es, a decir verdad, nueva en absoluto: cuando Husserl nos recomienda «considerar el mundo de vida que nos circunda en su forma concreta, en su descuidada relatividad [...] el mundo en el que vivimos intuitivamente, junto con sus entidades reales»[4], nos habla como un esteticista en el sentido originario del término. Por supuesto, no se trata de rendirnos a «este absoluto 'flujo heracliteano' sencillamente subjetivo y aparentemente incomprensible»[5], que es nuestra experiencia cotidiana, sino más bien de formalizarla de modo riguroso, toda vez que el mundo de la vida revela una estructura general, y esta estructura, de la que depende relativamente todo lo que existe, no es ella misma relativa. «Podemos considerarla en su generalidad y determinarla de una vez por todas, con suficiente cuidado, de un modo igualmente accesible para todos»[6]. En realidad, él no es en absoluto indiferente al hecho de que el mundo de la vida presente justamente las mismas estructuras que el pensamiento científico presupone en su construcción de una realidad objetiva. Siguiendo a Baumgarten, podría decirse que aquí tanto los estilos más elevados como los más bajos de razonamiento manifiestan una forma común. Incluso bajo estas premisas, el proyecto de formalización del mundo de la vida no es tan sencillo como parece; el propio Husserl es lo suficientemente franco como para confesar que «uno está expuesto aquí a extraordinarias dificultades: [...] cada 'terreno' conquistado apunta a otros terrenos, cada horizonte abierto posibilita nuevos horizontes [...]»[7]. Después de detenerse y consolarnos con el pensamiento de que esta «totalidad interminable, en su movimiento incesantemente infinito, está orientada hacia una unidad de sentido», Husserl destruye brutalmente este momento de reposo a renglón seguido negando la posibilidad «de ser capaces en

4. E. Husserl, *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*, Evanston, 1970, p. 156 [*La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, trad. de J. Muñoz y S. Mas, Crítica, Barcelona, 1990].
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*, p. 139.
7. *Ibid.*, p. 170.

algún momento de captar y comprender sin más la totalidad»[8]. Como ocurre con la esperanza de Kafka, parece que hay una plenitud total, pero no para nosotros. El proyecto de formalizar el mundo de la vida parece así frustrarse antes de haber arrancado; y con él el propio fundamento de la razón. Será Maurice Merleau-Ponty el encargado de desarrollar esta «vuelta a la historia viviente y la palabra encarnada»; pero así cuestionará la premisa del proyecto: tratarse simplemente de un primer paso «al que debe seguir una tarea genuinamente filosófica orientada a la constitución universal»[9]. De Baumgarten a la fenomenología, parece que la misión de la razón es desviarse, girar sobre sí misma, dar un *détour* a través de la sensación, la experiencia o la «ingenuidad» —como lo expresa Husserl en la conferencia de Viena—, para no tener que sufrir la incomodidad de llegar a su *telos* con las manos vacías, ahíta de sabiduría aunque, en otro sentido, sorda, muda y ciega.

Veremos un poco más tarde, especialmente en la obra de Friedrich Schiller, cómo este desvío por la sensación es también políticamente necesario. Si el absolutismo no desea desencadenar la rebelión, debe acomodarse generosamente a la inclinación material. Incluso por muy peligrosas que sean las consecuencias que este giro al sujeto afectivo pueda acarrear para una ley absolutista. Si puede tener éxito en inscribir esa ley de forma aún más efectiva sobre los corazones y cuerpos de aquellos que sojuzga, puede también, siguiendo una lógica auto-deconstructiva, conseguir dotar a esa autoridad de una existencia subjetiva, desbrozando el terreno para un nuevo concepto de legalidad y de poder político. En virtud de una sorprendente ironía histórica ya observada por Karl Marx, fueron precisamente los proyectos idealistas que se vieron obligados a abrazar los pensadores burgueses alemanes de finales del siglo XVIII a causa de las condiciones de retraso social existente en el país los que condujeron a prefigurar en términos intelectuales un atrevido y novedoso modelo de vida social que de hecho era aún muy inalcanzable. Es decir, desde las profundidades de la ignorante autocracia del último feudalismo, pudo proyectarse la visión de un orden universal de sujetos humanos libres, iguales y autónomos que no obedecían más leyes que las que se daban a sí mismos. Es esta esfera pública burguesa la que romperá de modo tajante con los privilegios y el particularismo del *Ancien Régime*, e instalará a la clase media, si no de hecho, al menos en

8. *Ibid.*
9. M. Merleau-Ponty, *Signs*, Evanston, 1964, p. 110 [*Signos*, Seix Barral, Barcelona, 1973].

términos imaginarios, como un sujeto verdaderamente universal, compensando además su impotencia política con la grandiosidad de este sueño. Lo que estaba aquí en juego nada más y nada menos era la producción de un sujeto humano totalmente nuevo: un sujeto que, como la propia obra de arte, descubriera la ley en las profundidades de su propia identidad libre, y no ya en algún opresivo poder externo. Este sujeto emancipado es el que se apropia de la ley como principio mismo de su propia autonomía y destruye las coercitivas tablas de piedra sobre las que se inscribió originalmente la ley a fin de volver a escribirlas ahora en su corazón. Estar de acuerdo con la ley significa por tanto estar de acuerdo con la propia interioridad. «El corazón», escribe Rousseau en *Émile*, «sólo reconoce sus propias leyes; al querer encadenarlo uno lo libera; sólo se lo encadena dejándolo libre»[10]. Antonio Gramsci hablará más tarde en los *Cuadernos de la cárcel* de una forma de sociedad civil «en la que el individuo pueda gobernarse a sí mismo sin que su autogobierno entre por ello en conflicto con la sociedad política, convirtiéndose así en su continuación normal, su complemento orgánico»[11]. En un pasaje ya clásico de *El contrato social*, Rousseau describe la forma más importante de ley:

> [aquella] que no está grabada en tablas de mármol o bronce, sino en los corazones de los ciudadanos. Ésta constituye la auténtica constitución del Estado, gana cada día nuevos poderes, cuando otras leyes entran en decadencia o se extinguen, les insufla nueva vida o las reemplaza, mantiene a un pueblo según su ordenación, e imperceptiblemente reemplaza la autoridad por la fuerza de un hábito. Estoy hablando de moralidad, de costumbre, sobre todo de opinión pública; un poder desconocido para los pensadores políticos, sobre el que, sin embargo, depende el éxito de todo lo demás[12].

En contraste con el aparato coercitivo del absolutismo, la fuerza más poderosa que mantiene cohesionado el orden social burgués radica en los hábitos, las afinidades, los sentimientos y los afectos; y esto es lo mismo que decir que el poder, en un orden tal, tiende a

10. J. J. Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, Paris, 1961, vol. IV, p. 388 [*Emilio o de la educación*, prólogo, trad. y notas de M. Armiño, Alianza, Madrid, 2001].
11. A. Gramsci, *Selections from the Prison Notebooks*, ed. y trad. de Q. Hoare y G. Nowell-Smith, London, 1971, p. 268 [*Cuadernos de la cárcel*, ed. crítica del Instituto Gramsci a cargo de V. Gerratana, Era, México, 1999].
12. J. J. Rousseau, *The Social Contract and Discourses*, ed. de G. D. H. Cole, London, 1938, p. 48 [*El contrato social*, estudio preliminar y trad. de M.ª J. Villaverde, Tecnos, Madrid, 2000].

estetizarse. Es un poder que está de acuerdo con los impulsos espontáneos del cuerpo, entreverado con la sensibilidad y los afectos, que se siente en unos hábitos que se han tornado inconscientes. El poder se inscribe ahora en las minucias de la experiencia subjetiva, y la fisura entre el deber abstracto y la inclinación placentera queda por tanto salvada. Disolver la ley en costumbre, en un hábito por completo irreflexivo, supone identificarla hasta tal punto con el propio bienestar placentero del sujeto humano que la trasgresión de esa ley significaría una profunda autoviolación. El nuevo sujeto, que se impone a sí mismo de manera autorreferencial una ley de acuerdo con su experiencia inmediata, y que encuentra su libertad en su necesidad, se modela a la luz del artefacto estético.

Esta centralidad de la costumbre, en tanto que modelo opuesto a la desnudez de la razón, se halla en la raíz de la crítica hegeliana a la moralidad kantiana. La razón práctica kantiana, con su intransigente invocación al deber abstracto como fin en sí mismo, huele demasiado al absolutismo del poder feudal. La teoría estética de la *Crítica del juicio* sugiere, en cambio, un decidido giro hacia el sujeto: Kant retiene la idea de una ley universal, pero ahora descubre cómo esta ley opera en la misma estructura de nuestras capacidades subjetivas. Esta «legalidad sin ley» supone un hábil arreglo entre el mero subjetivismo, por un lado, y una razón excesivamente abstracta, por el otro. Para Kant, de hecho, hay una especie de «ley» que opera en el juicio estético, pero que parece inseparable de la misma particularidad del artefacto. En cuanto tal, la «legalidad sin ley» de Kant brinda un paralelismo con esa «autoridad que no es una autoridad» (*El contrato social*) que Rousseau encuentra en la estructura del Estado político ideal. En ambos casos, una especie de ley universal vive completamente en sus encarnaciones libres e individuales, ya sean éstas sujetos políticos o los elementos de un artefacto estético. La ley *es* simplemente una asamblea de particularidades autónomas y autogobernadas que trabajan en una armonía espontáneamente recíproca. Sin embargo, la vuelta de Kant al sujeto es difícilmente una vuelta al *cuerpo*, cuyas necesidades y deseos caen fuera del desinterés del gusto estético. El cuerpo no puede ser figurado o representado dentro del esquema de la estética kantiana; de ahí que Kant termine, en consecuencia, con una ética en clave formalista, una teoría abstracta de derechos políticos, y una estética «subjetiva», aunque no material.

Es todo esto lo que la Razón de Hegel, una noción mucho más amplia, trata de superar y transformar. Hegel rechaza la rigurosa oposición entre moralidad y materialidad, y en vez de ello define una idea de razón que acompasa a un mismo tiempo lo cognitivo, lo práctico y lo afectivo[13]. La Razón hegeliana no sólo comprende lo bueno sino que también compromete y transforma nuestras inclinaciones corporales hasta el punto de llevarlas a un acuerdo espontáneo con los preceptos racionales universales. Lo que media aquí entre la razón y la experiencia no es otra cosa que la praxis orientada a la autorrealización de los sujetos humanos en la vida política. La Razón, en resumen, no es simplemente una facultad contemplativa, sino un proyecto total para la reconstrucción hegemónica de los sujetos; lo que Seyla Benhabib ha llamado «la sucesiva transformación y reeducación de la naturaleza interna»[14]. La razón elabora sus propios fines misteriosos a través de la actividad material y tendente a la autorrealización de los seres humanos en el marco de la *Sittlichkeit* (vida éticamente concreta) o Espíritu objetivo. El comportamiento moral racional es así inseparable de las cuestiones relativas a la felicidad y autorrealización humanas. A tenor de esta situación, puede decirse que Hegel, en cierto sentido, «estetiza» la razón al anclarla en los afectos y deseos del cuerpo. Evidentemente, no es que la haya estetizado *dejándola atrás*, disuelta en un mero hedonismo o intuicionismo; sino que ha pasado del elevado dominio kantiano del Deber a convertirse en una fuerza activa y transfiguradora en la vida material.

Podría explicarse algo mejor esta dimensión «estética» de este programa afirmando que la posición hegeliana se enfrenta en la sociedad burguesa emergente de su época tanto a un «mal» particularismo como a un «mal» universalismo. El primer particularismo pertenece al ámbito de la sociedad civil: surge del interés económico privado del ciudadano solitario, que, como Hegel comenta en la *Filosofía del Derecho*, se considera un fin para sí mismo, sin consideración alguna por los demás. El segundo es un problema que aparece en el ámbito del Estado político, donde estas mónadas desiguales y antagonistas se constituyen de modo engañoso como abstractamente libres y equivalentes. En este sentido, la sociedad burguesa es una parodia grotesca del artefacto estético, que interrelaciona armoniosamente lo general y lo particular, lo universal y lo individual, forma y contenido, espíritu y sentido. En el medio dialéctico de la *Sittlichkeit*, sin embargo, la participación del sujeto en la razón universal se configura en cada momento a partir de una forma de vida unificada y concretamente particular. Es en la *Bildung*, en la educación racional del deseo a

13. S. Benhabib, *Critique, Norm and Utopia*, New York, 1986, pp. 80-84. Para la relación entre costumbre y ley en la Ilustración, cf. I. O. Wade, *The Structure and Form of the French Enlightenment*, Princeton, 1977, vol. I, parte II.

14. S. Benhabib, *Critique, Norm and Utopia*, cit., p. 82.

través de la praxis o, como podríamos decir, en un programa de hegemonía espiritual, donde se renueva una y otra vez el vínculo entre lo individual y lo universal. El conocimiento, la práctica moral y la autorrealización placentera se emparejan entre sí en la compleja unidad interior de la Razón hegeliana. Lo ético, señala Hegel en la *Filosofía del Derecho*, no aparece como ley sino como costumbre, una forma habitual de acción que se convierte en una «segunda naturaleza». La costumbre es la ley del espíritu de la libertad; el proyecto de educación consiste en mostrar a los individuos el camino a un nuevo nacimiento, convirtiendo así esa «primera» naturaleza suya compuesta de apetitos y deseos en una segunda, la espiritual, que desde entonces se convertirá en costumbre para ellos. Concluido el desgarramiento entre el individualismo ciego y el universalismo abstracto, el sujeto renacido vive su existencia, podríamos decir, estéticamente, de acuerdo con una ley que ahora está por completo de acuerdo con su ser espontáneo. Lo que finalmente asegura el orden social es ese territorio de práctica consuetudinaria y afinidad instintiva, más flexible y moldeable que los derechos abstractos, ese ámbito donde se depositan las fuerzas más vivas y los afectos de los sujetos.

Que esto debe ser así, se deduce de las condiciones sociales de la burguesía. El individualismo posesivo abandona a cada sujeto dentro de su propio espacio privado, disuelve todos los vínculos entre ellos y los empuja a un antagonismo mutuo. Así escribe Kant en su «Idea para una historia universal»:

> Por «antagonismo» me refiero a la insociable sociabilidad de los hombres, esto es, su propensión a entrar en sociedad destinados todos a una oposición que amenaza constantemente con quebrar la sociedad[15].

En una terrible ironía, las mismas prácticas que reproducen la sociedad burguesa también amenazan con socavarla. Si no son posibles los vínculos sociales positivos en el ámbito de la producción material o «sociedad civil», se podría quizá recurrir al escenario político del Estado para ver si es capaz de soportar el peso de dicha cohesión. Lo que encontramos aquí, sin embargo, es una comunidad conceptual de sujetos abstractamente simétricos, demasiado enrarecida y teórica como para proporcionar una experiencia fructífera de consenso. Una vez que la burguesía ha desmantelado el aparato político centralizador del absolutismo, bien en la fantasía, bien en la realidad, se encuentra a sí misma privada de algunas de las instituciones que han organizado anteriormente la vida social como un todo. La pregunta que surge aquí, por tanto, es la de dónde ha de emplazarse un sentido de unidad lo suficientemente poderoso como para reproducirse a sí mismo. En la vida económica, los individuos están estructuralmente aislados y son meros antagonistas; en el nivel político, parece que lo que une a los sujetos entre sí no es más que derechos abstractos. Ésta es una razón por la que el marco «estético» de los sentimientos, afectos y hábitos corporalmente espontáneos viene a adquirir tanta importancia. La costumbre, la conciencia venerable de la tradición, la intuición y la opinión deben ahora reunirse en un orden social que de otro modo sería abstracto y atomizado. Más aún: una vez que el poder absolutista ha sido derrocado, cada sujeto debe funcionar como su propia sede de autogobierno. Una antigua autoridad centralizada debe parcelarse y descentralizarse. Emancipado de la continua supervisión política, el sujeto burgués debe apechugar con la carga de su propio gobierno interiorizado. Esto no significa sugerir que el poder absolutista no requiera como tal una interiorización parecida: como cualquier autoridad política con posibilidades de éxito, éste también requiere complicidad y connivencia por parte de sus subordinados. El problema no es que exista un marcado contraste entre una ley puramente heterónoma, por un lado, y otra totalmente consensuada, por el otro. Pero con el crecimiento de la primitiva sociedad burguesa, la relación entre coerción y consenso se transforma paulatinamente: sólo una forma de gobierno inclinada del lado del consenso puede regular de modo efectivo a unos individuos cuya actividad económica precisa un alto grado de autonomía. Es en este sentido también en el que la estética sale al primer plano. Al igual que la obra de arte definida por el discurso de la estética, el sujeto burgués es autónomo y autodeterminado, no reconoce ninguna ley meramente extrínseca sino que, sin embargo, de forma misteriosa, se da la ley a sí mismo. En virtud de esta actuación, la ley se convierte en la forma que dota de una unidad armoniosa al contenido turbulento de los apetitos e inclinaciones del sujeto. La coacción del poder autocrático se reemplaza por una coacción mucho más satisfactoria: la de la identidad del sujeto.

La confianza en los sentimientos como fuente de la cohesión social no es una forma tan precaria como puede parecer a primera vista. El Estado burgués, después de todo, sigue disponiendo de sus instrumentos coercitivos para el momento en el que este proyecto

15. I. Kant, «Idea for a Universal History», en Íd., *On History*, ed. de L. W. Beck, Indiannapolis, 1963, p. 15 [*Ideas para una historia universal en clave cosmopolita y otros escritos sobre filosofía de la Historia*, estudio preliminar de R. Rodríguez Aramayo, trad. de C. Roldán Panadero y R. Rodríguez Aramayo, Tecnos, Madrid, 1987].

pudiera llegar a vacilar; asimismo, ¿qué vínculos podrían en cualquier caso ser más fuertes, más irrefutables, que los de los sentidos, los de la compasión «natural» y los de la inclinación instintiva? Estos vínculos orgánicos constituyen sin duda una forma más fiable de gobierno político que las estructuras opresivas e inorgánicas del absolutismo. Sólo cuando los imperativos dominantes se han disuelto en reflejos espontáneos, cuando los sujetos humanos se unen unos a otros en su propia corporalidad, puede tomar forma una auténtica existencia corporativa. Es por esto por lo que la primera burguesía está tan preocupada por la *virtud*, es decir, por ese hábito encarnado del decoro moral, en lugar de por el esforzado seguimiento de una norma externa. Esta creencia requiere, naturalmente, un ambicioso programa de educación y reconstrucción moral, ya que no existen garantías de que los sujetos humanos surgidos del *Ancien Régime* puedan mostrarse lo suficientemente refinados e ilustrados como para que el poder se pueda fundamentar en sus respectivas sensibilidades. Ésta es la razón por la que Rousseau escribe el *Émile* y la *Nouvelle Héloïse*, e interviene en los territorios de la pedagogía y la moralidad sexual a fin de construir nuevas formas de subjetividad. De forma similar, la ley en *El contrato social* tiene detrás de sí un Legislador, cuyo papel bajo el punto de vista de la hegemonía consiste en educar a la gente para recibir los decretos de la ley. «El Estado rousseauniano», comenta Ernst Cassirer, «no se dirige simplemente a sujetos de voluntad ya existentes y dados; su primer objetivo más bien es *crear* ese tipo de sujetos capaces de recibir esa llamada»[16]. Es decir, no se puede interpelar, siguiendo la expresión de Althusser, a cualquier sujeto como tal[17]; la tarea de la hegemonía política es producir las precisas formas de subjetividad que conformarán la base de la unidad política.

La virtud del ciudadano ideal rousseauniano reside en un afecto apasionado por sus conciudadanos y por las condiciones compartidas de su vida en común. La raíz de esta virtud civil es la piedad que experimentamos por los otros en el estado de la naturaleza; y esta piedad descansa en una cierta imaginación empática, «que nos transporta fuera de nosotros mismos y nos identifica con el sufrimiento animal, abandonando nuestro ser, por así decirlo, para poder penetrar en el suyo [...] Así nadie se hace receptivo a menos que su imaginación se excite y comience a transportarlo fuera de sí mismo»[18]. Lo estético, fuente de todo lazo humano, reside, así pues, en la misma raíz de las relaciones sociales. Si la sociedad burguesa libera a sus individuos dentro de una autonomía solitaria, sólo por ese intercambio imaginativo o por una apropiación recíproca de las identidades pueden quedar suficientemente unidos. El sentimiento, como Rousseau afirma en el *Émile*, precede al conocimiento; y la ley de la conciencia está constituida de tal modo que lo que yo *siento* que es correcto, es correcto. Con todo, la armonía social no puede fundarse únicamente en estos sentimientos, que sólo valen para el estado de naturaleza. En el estado de civilización, dichas simpatías deben encontrar su articulación formal en la ley, lo cual lleva consigo un «intercambio» similar de sujetos:

> Cada uno de nosotros pone su persona y todo su poder en común bajo la dirección suprema de la voluntad general, y en nuestra capacidad colectiva, recibimos a cada miembro como una parte indivisible del todo[19].

Desde el punto de vista de Rousseau, el hecho de que el sujeto obedezca cualquier ley diferente de la que ha dado forma personalmente es esclavitud; ningún individuo está legitimado para dirigir a otro, y la única ley legítima es aquella que se confiere uno mismo. Si todos los ciudadanos alienan por completo sus derechos a la comunidad, si «cualquier hombre se entrega a todos, se entrega a nadie» y así se gana a sí mismo de vuelta como un ser libre y autónomo. Los ciudadanos renuncian a su «mal» particularismo (sus intereses limitadamente egoístas) y a través de la «voluntad general» cada uno se identifica, en cambio, con el bien del todo; se aferra a su única individualidad, aunque ahora bajo la forma de un compromiso desinteresado con un bienestar común. Esta fusión de lo general y lo particular, en la que la parte está en el conjunto sin poner en peligro la especificidad única, se asemeja a la propia forma del artefacto estético; ahora bien, dado que Rousseau no es un pensador organicista, la analogía no es del todo válida, puesto que el misterio del objeto estético radica en que cada una de sus partes materiales, pese a presentarse totalmente autónoma, encarna la «ley» de la totalidad. Toda particularidad estética, en el mismo acto de determinarse a sí misma, regula y se regula por todas las demás particularidades autodeterminadas.

16. E. Cassirer, *The Question of Jean-Jacques Rousseau*, Bloomington, 1954, pp. 62-63.

17. Cf. L. Althusser, «Ideology and Ideological State Apparatuses», en Íd., *Lenin and Philosophy*, London, 1971 [*Ideología y aparatos ideológicos del estado: Freud y Lacan*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1992].

18. J. J. Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, cit., p. 261.

19. J. J. Rousseau, *The Social Contract and Discourses*, cit., p. 15.

Políticamente hablando, la expresión alentadora de esta doctrina sería: «Lo que aparece como mi subordinación a otros es, de hecho, autodeterminación»; una visión más cínica rezaría: «Mi subordinación a otros es tan efectiva que se me aparece bajo la forma engañosa del autogobierno».

La clase media emergente, en su desarrollo histórico, se define ahora por tanto a sí misma como sujeto universal. Sin embargo, la abstracción que supone este proceso es una fuente de ansiedad para una clase cohesionada en su robusto particularismo hacia lo concreto y lo particular. Si lo estético interviene aquí, es como un sueño de reconciliación: de individuos trenzados en una unidad íntima sin detrimento de su especificidad, de una totalidad abstracta extendida por toda la realidad de carne y hueso del ser individual. Como Hegel escribe acerca del arte clásico en su *Estética*:

> Aunque no se ejerce violencia [...] sobre ninguna de las características de la expresión, cualquier parte del todo, y cada miembro, aparece en toda su independencia y se regocija en su propia existencia, aunque cada uno de ellos está satisfecho al mismo tiempo por ser sólo un aspecto en el conjunto total[20].

La voluntad general de Rousseau, a modo de artefacto poderosamente totalizador, podría ser considerada como una imaginativa empatía que asume una forma racional y objetiva.

Rousseau no piensa que el sentimiento pueda simplemente reemplazar la ley racional; pero mantiene que la razón en sí misma es insuficiente para la unidad social, y que para llegar a convertirse en una fuerza reguladora en la sociedad debe estar animada por el amor y el afecto. Es por eso por lo que discute con los enciclopedistas, cuyo sueño de la reconstrucción de la sociedad a partir de la pura razón, según él, borra sencillamente el problema del sujeto. Y dejar de lado al sujeto supone ignorar la cuestión vital de la hegemonía política, ante la que el ultrarracionalismo de la Ilustración es impotente. La «sensibilidad», entonces, podría aparecer inequívocamente del lado de la clase media progresista, como la base estética de una nueva forma de ser en comunidad. Aunque el conservador Edmund Burke calificó el sentimentalismo rousseauniano de ofensivo, no menos irritación le provocó su impío racionalismo. A Burke este racionalismo se le antojaba un esfuerzo por reconstruir el orden social partiendo de primeros principios metafísicos, como algo muy calculado para socavar una tradición cultural orgánica cargada de afinidades y afectos espontáneos[21]. El racionalismo y el sentimentalismo van juntos de la mano en este sentido: si un nuevo orden social tiene que ser construido sobre las bases de la virtud, la costumbre y la opinión, entonces un racionalismo radical debe en primer lugar desmantelar las estructuras políticas del presente, sometiendo sus estúpidos prejuicios y privilegios tradicionalistas a una crítica desinteresada. Y viceversa: tanto el racionalismo como la invocación al sentimiento pueden encontrarse en la política de la derecha. Si el orden social dado se defiende a sí mismo, siguiendo a Burke, a través de la «cultura» —a través de una reclamación de los valores y afectos en gran medida implícitos en la tradición nacional— tenderá a provocar un racionalismo abrasivo por parte de la política de la izquierda. La izquierda se volverá mordazmente contra la «estética» como el verdadero lugar de engaño y prejuicio irracional; denunciará ese poder insidiosamente naturalizado que Burke tiene en mente cuando comenta que las costumbres funcionan mejor que las leyes, «porque se convierten en una especie de Naturaleza, y no sólo para los gobernantes, sino también para los gobernados»[22]. Sin embargo, si el orden existente se ratifica a sí mismo invocando la ley absoluta, los instintos y pasiones «subjetivos» que tal ley parece incapaz de acompasar pueden convertirse en las bases de una crítica radical.

La forma que toman esos conflictos está en parte determinada por la naturaleza del poder político en cuestión. En la Gran Bretaña de finales del siglo XVIII, la tradición desarrollada por parte de la democracia burguesa produjo un orden social que buscaba en general trabajar de modo «hegemónico», por más que pudiera también mostrarse salvajemente coercitivo. La autoridad, según Burke recomienda, tiene en consideración los sentidos y sentimientos de, al menos, algunos de sus súbditos. En esta situación se presentan dos contraestrategias alternativas. Una trata de explorar el ámbito de la vida afectiva que la autoridad busca colonizar y la vuelve contra las insolencias del mismo poder, lo que ocurre en algunos cultos a la sensibilidad típicos del siglo XVIII. Un nuevo tipo de sujeto humano

20. G. W. F. Hegel, *The Philosophy of Fine Art*, London, 1920, vol. II, p. 10 [*Lecciones sobre la estética*, trad. de A. Brotons Muñoz, Akal, Madrid, 1989].

21. Cf. A. M. Osborn, *Rousseau and Burke*, London, 1940, una obra que habla curiosamente de Burke como inglés. Para el pensamiento político de Rousseau, cf J. H. Broome, *Rousseau: A Study of his Thought*, London, 1963; S. Ellenburg, *Rousseau's Political Philosophy*, Ithaca, 1976; R. D. Master, *The Political Philosophy of Rousseau*, Princeton, 1968; L. Colletti, *From Rousseau to Lenin*, London, 1972, parte III.

22. E. Burke, *An Abridgement of English History*, citado en W. J. T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, 1986, p. 140.

—sensible, apasionado, individualista— presenta un reto ideológico al orden gobernante, al elaborar nuevas dimensiones del sentimiento más allá de sus estrechas miras. De forma inversa, el hecho de que el poder utilice los sentimientos para sus propios fines puede dar lugar a una revuelta racionalista radical contra el mismo sentimiento, en donde la sensibilidad es atacada como la fuerza insidiosa que une a los sujetos a la ley. Sin embargo, si el dominio político asume, a la manera alemana, formas abiertamente coercitivas, una contraestrategia «estética» —el cultivo de los instintos y afectos pisoteados por dicho poder— puede siempre reunir fuerzas.

Cualquier proyecto de este tipo se muestra, sin embargo, profundamente ambivalente; pues nunca es fácil distinguir entre una invocación al gusto y al sentimiento que ofrezca una alternativa a la autocracia y otra que permita que tal poder se instaure de una forma más firme en las sensibilidades vivas de sus sujetos. Entre una ley que el sujeto realmente se da a sí mismo, de una manera radicalmente democrática, y un decreto que continúa descendiendo de las alturas, pero que el sujeto ahora «autentifica», hay mundos políticamente diferentes. El libre consentimiento puede ser entonces la antítesis del poder opresivo, o una forma seductiva de connivencia con él. Cualquier consideración acerca del orden emergente de la clase media que parta sólo desde uno de estos puntos de vista constituye sin duda una aproximación muy poco dialéctica. En un sentido, en virtud de su mistificación, al sujeto burgués se le obliga de hecho a confundir la necesidad con la libertad y la opresión con la autonomía; dado que el poder debe ser autentificado individualmente, debe erigirse dentro del sujeto una nueva forma de interioridad que hará, en su lugar, el desagradable trabajo de la ley; y con una eficacia mayor si esa ley aparentemente se ha evaporado. En otro sentido, este control pertenece a la victoria histórica de la libertad y la democracia burguesas sobre un estado bárbaramente opresivo. Como tal, contiene en sí mismo un destello genuinamente utópico de una comunidad libre e igual de sujetos independientes. El poder desplaza su ubicación desde las instituciones centralizadas hasta las profundidades silenciosas e invisibles del mismo sujeto; pero este movimiento es también parte de una profunda emancipación política en la que la libertad y la compasión, la imaginación y los afectos físicos se esfuerzan por hacerse oír dentro del discurso de un racionalismo represivo.

Lo estético es, por tanto, desde el principio un concepto contradictorio y ambivalente. Por un lado, se configura como una fuerza genuinamente emancipatoria, como una comunidad de sujetos unidos ahora más por un impulso material y un sentimiento de camaradería que por una ley heterónoma, sujetos capaces de salvaguardar individulamente su particularidad única mientras todos se unen al mismo tiempo en la armonía social. Lo estético ofrece a la clase media un modelo enormemente versátil de sus aspiraciones políticas, y ejemplifica nuevas formas de autonomía y autodeterminación, transforma las relaciones entre ley y deseo, moralidad y conocimiento, rehace otra vez los lazos entre lo individual y la totalidad, y revisa las relaciones sociales basándose en la costumbre, el afecto y la simpatía. Por otro lado, lo estético significa lo que Max Horkheimer llamó una especie de «represión interna» en la que el poder social se introduce más profundamente en los mismos cuerpos de aquellos a los que sojuzga, operando así como una modalidad sumamente efectiva de hegemonía política. Ahora bien, dar una significación nueva a los placeres corporales e impulsos, aun con la simple intención de colonizarlos con más eficacia, supone correr el peligro de intensificarlos y colocarlos al margen de todo control. Lo estético como costumbre, sentimiento o impulso espontáneo puede correr parejas con la dominación política; pero estos fenómenos se aproximan de modo molesto a la pasión, la imaginación y la sensualidad, que no son siempre tan fácilmente incorporables. Como Burke señala en su *Llamada de los nuevos liberales a los viejos*: «Las pasiones de los hombres son limitadas cuando actúan desde el sentimiento; ilimitadas cuando están bajo la influencia de la imaginación»[23]. La subjetividad «profunda» es justo lo que el orden social dominante desea, y al mismo tiempo lo que más razones tiene para temer. Si lo estético es un asunto peligroso y ambiguo, es porque, como veremos en este estudio, hay algo en el cuerpo que puede ocasionar una revuelta contra el poder que lo marca; y ese impulso sólo puede erradicarse si se extirpa con él la capacidad de autentificar este mismo poder.

23. *The Works of Edmund Burke*, ed. de G. Nichols, Boston, 1865-1867, vol. 4, p. 192.

2

LA LEY DEL CORAZÓN: SHAFTESBURY, HUME, BURKE

Mientras que la clase media alemana padecía bajo el yugo de la nobleza, sus contemporáneos ingleses ya estaban enfrascados en la tarea de transformar en su propio beneficio un orden social todavía demasiado aristocrático. Única entre las naciones europeas, la elite terrateniente inglesa era desde hacía mucho tiempo una clase social genuinamente capitalista, ya familiarizada con el trabajo asalariado y la producción de mercancías desde el siglo XVI. Ella se había anticipado en gran medida a la transformación de la agricultura feudal en capitalista, lo que los *Junkers* prusianos sólo llegarían a conseguir, y de manera más parcial y precaria, después de su derrota en las guerras napoleónicas. Además de ser los propietarios de tierras más ricos y más indiscutiblemente poderosos de Europa, los aristócratas ingleses lograron aunar de forma magistral un alto nivel de productividad capitalista en sus tierras con un envidiable grado de solidaridad cultural y un continuismo tradicional. Dentro de esta matriz inusualmente favorable, que ofrecía a la vez las condiciones previas generales para un mayor desarrollo capitalista y un marco político lo suficientemente resistente para salvaguardarlo, la clase mercantil inglesa fue capaz de inaugurar sus propias instituciones fundamentales (la Bolsa, el Banco de Inglaterra) y de asegurar la predominancia de su propia forma de Estado político (Parlamento) tras los últimos coletazos de la revolución de 1688. Bajo esas condiciones propicias, Gran Bretaña fue capaz de emerger en el siglo XVIII como la potencia comercial líder del mundo, desbancando a sus rivales extranjeros y extendiendo su dominio imperial por todo el globo. A mediados del siglo XVIII, Londres se había convertido en el mayor centro de comer-

cio internacional, el puerto principal y almacén del mundo, y se convertía en testigo de la creación de algunas fortunas espectaculares. El reinado de la Casa Hannover, formado y controlado por la aristocracia, protegía y promovía intereses mercantiles con una impresionante dedicación, y aseguraba para Gran Bretaña una rápida economía expansiva, así como un imperio inmensamente rentable.

En la Gran Bretaña del siglo XVIII, encontramos, pues, un vínculo robusto y bien cimentado entre los intereses agrarios y mercantiles, que va acompañado de un determinado *rapprochement* ideológico entre las nuevas elites sociales y las tradicionales. La imagen idealizada que este bloque social gobernante tiene de sí mismo no es tanto la de una clase «estatal» como la de una «esfera pública»: una formación política enraizada en la misma sociedad civil, cuyos miembros son a la vez fuertemente individualistas y capaces de unirse con sus semejantes a través de un intercambio social de carácter ilustrado y un modelo compartido de comportamientos culturales. Apoyado en su sólida estabilidad política y económica, este bloque gobernante fue capaz de difundir parte de su poder en formas refinadas de comportamiento cultural más generales [*civility*], fundadas no tanto en las diferencias de clase potencialmente discordantes relativas al estatus social o el interés económico cuanto en estilos comunes de sensibilidad y en una razón homogénea. La conducta «civilizada» bebe de las fuentes de la aristocracia tradicional: se define más por esa virtud flexible, espontánea y segura de sí misma del caballero que por esa sincera conformidad a algún tipo de ley externa propia de la pequeña burguesía. De este modo, los parámetros morales, pese a seguir apareciendo implacablemente absolutos en sí mismos, pueden hasta cierto punto difundirse en las fibras íntimas de la sensibilidad personal. El gusto, el afecto y la opinión brindan así el testimonio más elocuente de una participación individual en un sentido común universal que no se identifica precisamente con una energía moral o doctrina ideológica; es más, ambas portan ahora las ominosas reminiscencias de un puritanismo perjudicial. Ahora bien, aunque el paradigma de esta esfera pública procede del ámbito de la nobleza, la predominancia que se garantiza a la sensibilidad individual, a la libre circulación de la opinión ilustrada y al estatus abstractamente igualitario de sus participantes, diversos desde el punto de vista social, la define también como una formación social genuinamente burguesa. Esta comunidad de sensibilidades se ajusta tanto a la enérgica desconsideración empirista burguesa por la abstracción metafísica y a su intenso sentimentalismo doméstico como a esa indiferencia respecto a la justificación teórica tan característica de la aristocracia. Para estos dos estratos el racionalismo abstracto evoca siniestramente los excesos metafísicos de la *Commonwealth*. Si el poder social tiene que naturalizarse de manera efectiva, debe de algún modo enraizarse en la inmediatez material de la vida empírica, comenzando por lo individual afectivo y apetitivo de la sociedad civil, para, a partir de ahí, trazar sus posibles conexiones con una totalidad mayor.

El primer proyecto de la estética alemana, como ya hemos visto, cifra su objetivo en la mediación entre lo general y lo particular, así como en desarrollar una suerte de lógica concreta capaz de clarificar el mundo de los sentidos sin llegar a su abstracción. La razón debe garantizar a la experiencia su densidad peculiar, sin permitir que se escape ningún momento; por lo que se trata de una tensión difícil de mantener. El impulso protomaterialista de este proyecto muy pronto se rendirá a un formalismo a gran escala; a decir verdad, tan pronto como la sensación se instala en la corte de la razón, es objeto de una rigurosa discriminación. Sólo algunas sensaciones son materia adecuada para la investigación estética; para el Hegel de la *Estética*, por ejemplo, sólo son las proporcionadas por la vista y el oído, sentidos que, como él mismo define, son «ideales». El sentido de la vista es para Hegel, por tanto, «inapetente»; toda verdadera visión carece de deseo. No puede haber tampoco estética del olor, la textura o el sabor, meros modos degradados del acceso al mundo. «La simple sensación de Botticher cuando acaricia los suaves fragmentos femeninos de las estatuas de diosas», señala Hegel gélidamente, «no pertenece en ningún caso a la contemplación o disfrute artístico»[1]. La razón, entonces, selecciona en cierto sentido esas percepciones que ya parecen estar de acuerdo previamente con ella. Las representaciones estéticas kantianas son casi tan poco materiales como el concepto, puesto que excluyen la materialidad de su objeto. Ahora bien, si el racionalismo alemán tiene un problema cuando desciende de lo universal a lo particular, el dilema del empirismo británico es justo el contrario: cómo moverse de lo particular a lo general sin que este último ámbito se derrumbe ante el primero. Si el racionalismo es políticamente vulnerable, es porque introduce el riesgo de una totalización meramente vacía que rechaza el ámbito empírico; en cambio, si el empirismo es políticamente problemático, es porque tiene muchísimas dificultades cuando totaliza, al estar como empantanado en una red de detalles. He aquí el enigma irresoluble de una «ciencia de lo concreto»: ¿cómo es posible enraizar un orden de dominio en

1. G. W. F. Hegel, *The Philosophy of Fine Art*, London, 1920, vol. III, p. 14 [*Lecciones sobre la estética*, trad. de A. Brotons Muñoz, Akal, Madrid, 1989].

puede observar, política y estética están aquí profundamente entrelazadas: amar y admirar la belleza es «ventajoso para el afecto social, y conduce en gran medida a la virtud, que no es sino el amor al orden y la belleza en la sociedad»[4]. Para este platónico tardío la verdad es una aprehensión artística del plan último del mundo: entender algo es aprehender su lugar adecuado en una totalidad, y eso es algo a la vez cognitivo y estético. El conocimiento es una intuición creativa que descubre las formas dinámicas de la Naturaleza; y posee una intensidad y una exuberancia inseparables del placer. De hecho, la Naturaleza para Shaftesbury es en sí misma el artefacto supremo, rebosante de todas las posibilidades del ser; de ahí que conocer no sea otra cosa que compartir tanto la creatividad como el sublime desinterés de su Creador. La raíz de la idea de lo estético es, por tanto, teológica: en cuanto obra de arte, Dios y su mundo son autónomos, autotélicos y totalmente autodeterminados. A tenor de su unión de libertad y necesidad, lo estético es, entre otras cosas, una versión convenientemente secularizada del mismo Todopoderoso. El simple libertinaje ha de rechazarse por una libertad fundada en la ley, mientras que las restricciones tienen que ser vistas como la misma base de la emancipación: en la obra de arte, como en el mundo en general, «el auténtico carácter austero, severo, regular y moderado [...] corresponde (sin violencia o menoscabo) a lo libre, lo fácil, lo seguro, lo audaz»[5].

Como nieto del fundador del partido liberal, Shaftesbury es un firme defensor de las libertades cívicas, y, en este sentido, un portavoz elocuente de la esfera pública burguesa de la Inglaterra del siglo XVIII; pero también aparece como un tradicionalista notable, un neoplatónico aristocrático, un fiero antagonista de la utilidad burguesa y el interés propio[6]. Aterrorizado por una nación de tenderos hobbesianos, Shaftesbury levanta la voz y aboga por lo «estético» como su alternativa: una ética entrelazada con los afectos sensoriales, y una naturaleza humana que sea un fin placentero en sí mismo. En este sentido, es capaz de brindar a la sociedad burguesa, partiendo de sus tradicionales fuentes aristocráticas, un principio de unidad bastante más edificante y basado en la experiencia de lo que su prác-

4. A. A. C. Shaftesbury, *Characteristics*, Gloucester, Mass., 1963, vol. 1, p. 79.
5. A. A. C. Shaftesbury, *Second characters*, citado en S. Grean, *Shaftesbury's Philosophy...*, cit., p. 91.
6. Para una revisión ajustadamente crítica de las tendencias ideológicas regresivas de Shaftesbury, cf. R. Markley, «Sentimentality as Performance: Shaftesbury, Sterne, and the Theatrics of Virtue», en F. Nussbaum y L. Brown (eds.), *The New Eighteenth Century*, New York, 1987.

tica política o económica es capaz de proporcionar. Su filosofía vincula la ley absoluta de la vieja escuela con la libertad subjetiva de la nueva, sensualizando una mientras espiritualiza la otra. Su confianza genialmente aristocrática en que la socialización está enraizada en la misma estructura del animal humano va a contrapelo del conjunto de las prácticas burguesas. En cambio, sí puede proporcionar esos vínculos sensitivos, intuitivos entre los individuos que necesita urgentemente una clase media incapaz de deducir esa existencia política colectiva no sólo del mercado, sino del Estado político. Shaftesbury es, en esta medida, un arquitecto fundamental de la nueva hegemonía política, de justificado renombre en Europa. Situado adecuadamente en la cumbre, a caballo entre el tradicionalismo y el progreso, introduce una rica herencia humanista en la esfera pública burguesa estetizando asimismo sus relaciones sociales. Esto, sin embargo, no le impide seguir firmemente aferrado a esa ley racional absoluta que evitará que dichas relaciones caigan en el mero libertinaje o el sentimentalismo.

Para Shaftesbury, vivir «estéticamente» significa desarrollarse en el ejercicio bien proporcionado de las propias facultades, conforme a la ley de la personalidad libre de cada cual y siguiendo el estilo informal, afable y seguro de sí mismo del aristócrata estereotipado. Lo que puede aprender la clase media de esta doctrina es su acento en la autonomía y la autodeterminación: su deconstrucción de cualquier oposición excesivamente rígida entre libertad y necesidad, impulso y ley. Donde el aristócrata se da la ley a sí mismo de manera individual, la burguesía aspira a hacerlo colectivamente. En esa medida, la clase media hereda lo estético como un legado de sus superiores; aquí, sin embargo, algunos aspectos son más útiles que otros. Lo estético entendido como el desarrollo rico y completo de las capacidades humanas no puede por menos de generar cierta confusión en una clase cuya actividad económica la deja espiritualmente empobrecida y en situación desigual. La burguesía puede, en efecto, valorar lo estético como autonomía del yo, pero no tanto como una riqueza del ser que busca el desarrollo personal puramente por sí mismo. Una vez en marcha su carrera industrial, su hebraísmo plúmbeo y represivo se manifestará como algo a años luz de la «gracia» de Schiller, el «disfrute» de Burke o el deleite en lo ingenioso y ridículo de Shaftesbury. Es más, «la riqueza de ser», de hecho, pasará a convertirse, en manos de Arnold, Ruskin y William Morris, en una poderosa crítica al individualismo de clase media. Si lo estético es, en parte, la herencia que deja la nobleza a la clase media, es en un sentido ambivalente: es un legado de conceptos fundamentales que

sirve al nuevo orden social, pero también a la tradición crítica que se opone a él.

En los filósofos del «sentido moral» la ética, la estética y la política están, pues, armónicamente relacionadas. Hacer el bien es algo profundamente gratificante, una función autojustificativa de nuestra naturaleza más allá de toda burda utilidad. El sentido moral, como argumenta Francis Hutcheson, es «previo a la ventaja e interés y es el fundamento de ellos»[7]. Como Shaftesbury, Hutcheson habla de las acciones virtuosas como bellas y de las viciosas como horrendas o deformes; también para él la intuición moral es tan rápida en sus juicios como el gusto estético. Adam Smith escribe en su *Teoría de los sentimientos morales*:

> Cuando se contempla la sociedad humana bajo cierta luz abstracta y filosófica, aparece como una gran e inmensa máquina, cuyos movimientos regulares y armoniosos producen miles de efectos agradables. Como en cualquier otra máquina bella y noble que sea producto del arte humano, aquello que contribuya a hacer sus movimientos más suaves y fáciles creará belleza a partir de este efecto y, por el contrario, aquello que contribuya a obstruirlos será motivo de desagrado: de este modo, la virtud, por decirlo así, el bello lustre para las ruedas de la sociedad, necesariamente place; mientras que el vicio, como el vil óxido que las hace chirriar y rechinar, es necesariamente desagradable[8].

El conjunto de la vida social queda así estetizado; esto significa un orden social tan espontáneamente cohesionado que sus miembros ya no tienen que pensar sobre ello. La virtud, el sencillo hábito de la bondad, está, como el arte, más allá de cualquier simple cálculo. Un régimen político saludable es aquel en el que los sujetos se comportan cortésmente, donde, como hemos visto, la ley ya no es externa a los individuos sino que es vivida, con elegante despreocupación caballeresca, como principio mismo de sus identidades libres. Esta apro-

7. F. Hutcheson, «An Enquiry Concerning the Original of our Ideas of Virtue or Moral Good», en L. A. Selby-Bigge, *British Moralists*, cit., p. 70 [*Escritos sobre la idea de virtud y sentido moral*, trad. de A. Lauzardo Ugarte, estudio introductorio y revisión de la trad. de J. Seoane Pinilla, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 1999].

8. A. Smith, «The Theory of Moral Sentiments», en L. A. Selby-Bigge, *British Moralists*, cit., p. 321 [*Teoría de los sentimientos morales*, trad. y estudio preliminar de C. Rodríguez Braun, Alianza, Madrid, 1997]. Un estudio valioso sobre los problemas de la cohesión social en el siglo XVIII es J. Barrell, *English Literature in History 1730-80: An Equal, Wide Survey*, London, 1983, introducción.

piación interna de la ley es tan básica para la obra de arte como para el proceso de hegemonía política. Lo estético no es aquí otra cosa que un nombre para el inconsciente político: es simplemente el modo en el que la armonía social se registra en nuestros sentidos y causa impresión en nuestras sensibilidades. Lo bello es simplemente un orden político vivido en el cuerpo, el modo en el que algo llama la atención a la vista y sacude el corazón. Si es algo inexplicable más allá de todo debate racional, es porque nuestra camaradería con los otros está también más allá de toda razón, tan gloriosamente desinteresada como un poema. Lo socialmente perjudicial, por contraste, es tan instantáneamente ofensivo como un olor pestilente. La unidad de la vida social se sostiene, y no requiere ninguna otra legitimación, toda vez que está anclada en nuestros instintos más primordiales. Como la obra de arte, es inmune a todo análisis racional y, en esa medida, a todo criticismo racional.

El hecho de estetizar moralidad y sociedad en estas condiciones pone de manifiesto, en cierto sentido, una gran confianza. Si las respuestas morales son tan evidentes de suyo como el sabor del jerez, el consenso ideológico debe estar enraizado muy profundamente. ¿Qué piropo más elogioso podría lanzarse a la racionalidad del conjunto social que decir que la captamos en los aspectos de nuestras vidas menos reflexivos, en lo más aparentemente privado y caprichoso de las sensaciones? ¿Qué necesidad hay de algún molesto aparato de la ley o del Estado que nos subyugue a todos a la vez de forma inorgánica, cuando, en un golpe genial de benevolencia, podemos experimentar nuestra afinidad con los otros con la misma inmediatez que una sensación agradable al gusto? Desde otro punto de vista, sin embargo, podría decirse que la teoría del sentido moral pone de manifiesto una tendencia a la bancarrota de la ideología burguesa, obligada a sacrificar la perspectiva de una totalidad *racional* en aras de una lógica intuitiva. Incapaz de encontrar un consenso ideológico en sus relaciones sociales reales, y con objeto de derivar la unidad de la humanidad de la anarquía del mercado, el orden gobernante no tiene más remedio que fundamentar ese consenso en la obstinada evidencia de sus entrañas. Sabemos que hay algo más en la existencia social que el interés propio porque lo sentimos. Lo que no puede ser socialmente demostrable tiene que ser aprehendido por la fe. Esta exigencia es a la vez vacía y muy poderosa: los sentimientos, a diferencia de las proposiciones, no pueden ser discutidos, y si un orden social *necesita* justificarse racionalmente, es porque, cabría afirmar, el pecado original ya ha sucedido. Sin embargo, el hecho de fundar la sociedad sobre la intuición no está exento

de problemas, como los críticos de esos teóricos se dieron cuenta rápidamente[9].

Cuando los filósofos del sentido moral engrasan los engranajes de la hegemonía política, también suministran, aun de modo contradictorio, lo que puede entenderse como un discurso crítico utópico. Ya hablen desde los márgenes gaélicos (Hutcheson, Hume, Smith, Ferguson y otros) o desde una cultura tradicional amenazada (Shaftesbury), estos pensadores denuncian el individualismo posesivo y el pensamiento de la utilidad burguesa; como en el caso de Adam Smith, no dejan de subrayar que, bajo el primado de ese comportamiento limitado de la racionalidad, no puede aparecer nunca un objeto agradable o desagradable por sí mismo. Incluso antes de empezar a reflexionar racionalmente, ya disponemos en nuestro interior de una facultad que nos permite sentir los sufrimientos de otros tan profundamente como si estuviésemos heridos, que nos espolea para disfrutar con la alegría de otro sin abrigar ningún sentimiento de beneficio propio, que nos remueve para que detestemos la crueldad y la opresión como una herida monstruosa. El rechazo que sentimos ante la visión de la tiranía o de la injusticia es tan previa a todo cálculo racional como la náusea provocada por una comida en mal estado. El cuerpo es, pues, anterior a la racionalidad autointeresada, y ejercerá sus filias y fobias instintivas sobre nuestra práctica social. El vicioso, considera Shaftesbury, debe ser realmente desgraciado, ya que ¿cómo podría alguien violar lo más íntimo de su esencia compasiva y ser todavía feliz? La ideología de Hobbes, que no conduce sino al sufrimiento, se desmorona letalmente: ¿cómo puede sobrevivir una visión que aplasta todo lo que define esencialmente a los hombres y las mujeres —su tierno deleite en el bienestar de los demás, su atracción por la compañía humana como fin en sí mismo— y los caricaturiza con desprecio? Si no cabe desarrollar un lenguaje de protesta desarrollado contra una inversión semejante, al menos nos queda lo estético, el auténtico signo y modelo del desinterés. Un desinterés que en este caso no significa una indiferencia hacia los intereses de los demás, sino indiferencia hacia los intereses propios. Lo estético es el gran enemigo del egoísmo burgués: juzgar estéticamente significa poner entre paréntesis, en la medida de lo posible, los pequeños prejuicios personales en nombre de una humanidad universal y común. Es en el acto del gusto por encima de todos los demás, afirma Hume en «Sobre la norma del gusto», donde «al considerarme a mí mismo como un hombre universal, [debo] olvidar, tanto como sea posible, mi existencia individual y mis peculiares circunstancias»[10]. El desinterés estético implica un descentramiento radical del sujeto, somete su autoestima a una comunidad de sensibilidad compartida con los otros. En su vertiente más vacía e idealista, brinda la imagen de una nueva y generosa concepción de las relaciones sociales, la del enemigo de todos los intereses siniestros. Sólo la imaginación, considera Adam Smith, puede forjar un vínculo auténtico entre los individuos, llevándonos más allá del círculo egoísta de los sentidos a una solidaridad mutua: Nuestros sentidos «nunca nos han conducido, y nunca pudieron hacerlo, más allá de nuestra propia persona; sólo mediante la imaginación nos podemos hacer una idea de lo que son las sensaciones (de los otros)»[11]. La imaginación es más frágil que los sentidos, pero más fuerte que la razón: es la preciosa llave que libera al sujeto empírico de la cárcel de sus percepciones. Si el acceso que nos abre a los demás es más pobre que la experiencia corporal directa, es al menos más inmediato que el de la razón, para la cual la propia realidad de los otros está condenada a seguir siendo una ficción especulativa. Hacer uso de la imaginación es tener una determinada imagen, suspendida en algún lugar entre lo percibido y el concepto, de algo que se siente como algo distinto, y los filósofos del sentido moral están convencidos de que sólo partiendo de aquí puede algo ser ideológicamente efectivo. Shaftesbury, Hutcheson y Hume se muestran muy escépticos respecto a que el poder de la mera comprensión racional conduzca a los hombres y a las mujeres a la acción política virtuosa. Desde este punto de vista, los pensadores racionalistas británicos aparecen peligrosamente engañados: como abogados de una éti-

9. Es importante señalar que si los teóricos del sentido moral están en lo cierto respecto a lo que afirman, entonces son los últimos moralistas; dado que si la conducta correcta está fundamentada en la intuición, entonces es difícil ver qué necesidad hay de un discurso ético. Los filósofos del sentido moral ven, claro está, la necesidad de ese discurso como medio para la elaboración, clarificación y, llegado el caso, para la transformación de nuestras intuiciones; pero la tendencia, en sus momentos de mayor euforia, es a discutir entre sí con firmeza hasta la extenuación. El discurso ético es necesario porque lo que *cuenta* para ser, por decirlo de alguna manera, compasivo en circunstancias concretas está lejos de quedar claro. La misma existencia de un «lenguaje moral» testifica, por tanto, nuestra opacidad moral respecto a nosotros mismos. Se debe precisamente a esta opacidad respecto a nosotros mismos, y a que en algunas ocasiones estamos confrontados a elecciones entre bienes incompatibles, el hecho de que el lenguaje de la ética sea necesario.

10. D. Hume, «Of the Standard of Taste», en *Essays*, London, s.f., p. 175 [*La norma del gusto y otros ensayos*, trad. de M.ª T. Beguiristáin, Península, Barcelona, 1989]. Cf. asimismo J. Stolnitz, «On the Origins of Aesthetic Disinterestedness»: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* XX/2 (1961).

11. L. A. Selby-Bigge (ed.), *British Moralists*, cit., p. 258.

ca abstracta, eluden a la ligera todo el ámbito perteneciente a los sentidos y los sentimientos, el único medio a través del cual esos imperativos pueden encarnarse en vidas humanas. Lo estético es, en este sentido, el repetidor o el mecanismo de transmisión del que se sirve la teoría para convertirse en práctica, el rodeo que ha tomado la ideología ética a través de los sentimientos y los sentidos para reaparecer como práctica social espontánea.

Si estetizar la moralidad supone hacerla ideológicamente efectiva, implica también el riesgo de dejarla teóricamente desarmada. Pues se queja el racionalista Richard Price:

> [...] si este punto de vista es correcto, todas nuestras ideas de la moralidad tienen el mismo origen que nuestras ideas de las cualidades materiales de los cuerpos, la armonía de los sonidos, o las bellezas de la pintura y la escultura [...] La virtud (como afirman aquellos que asumen esta concepción) es una cuestión de gusto. El bien y el mal moral no hacen referencia a nada *de los propios objetos* a los que se aplican, ni tampoco lo agradable y lo áspero, lo dulce y lo amargo, lo placentero y lo doloroso; sólo son *determinados efectos que se producen en nosotros* [...] Todos nuestros descubrimientos y nuestro jactancioso conocimiento se desvanecen, y el universo entero queda reducido a una creación de nuestra fantasía. Cualquier sentimiento de cada ser existente es igualmente correcto[12].

Price es un antiesteticista militante que está escandalizado por esa rampante subjetivación de los valores. Los sentidos y la imaginación no pueden llevarnos a ninguna parte en lo que concierne a cuestiones morales, por esta razón deben someterse al entendimiento. ¿Es condenable la tortura sólo porque nos parezca desagradable? Si la moral, como la estética, es un atributo de nuestras reacciones ante un objeto, ¿son las acciones simples páginas en blanco coloreadas tan sólo por nuestros sentimientos? ¿Y qué pasa si esos sentimientos están en desacuerdo?

Incapaces de derivar valores de hechos —es decir, de fundamentar la ideología moral en la práctica social burguesa— los teóricos del sentido moral dan un viraje hacia una noción de valor autotélica. Y lo hacen, al menos eso es lo que dicen sus rivales, pagando el alto precio de su estetización y de la disolución en las vaguedades del subjetivismo. En su búsqueda por fundar con más firmeza una ética objetiva en el interior del sujeto, terminan separando a ambos. Lo

12. R. Price, «A Review of the Principal Questions in Morals», en L. A. Selby-Bigge, *British Moralists*, cit., pp. 106-107, 133.

que aquí surge es el enfrentamiento de una delicada sensibilidad con un objeto mercantilizado y desprovisto de sus propiedades esenciales. Ser sentimental significa dirigirse menos al propio objeto que a los sentimientos que uno mismo abriga respecto a él. Si la ideología ha de ser eficaz, debe ser placentera, intuitiva, ha de validarse por sí misma: en una palabra, ha de ser estética. Pero esto, en una chocante paradoja, es exactamente lo que amenaza con minar su fuerza objetiva. El mismo movimiento que inserta la ideología en un plano más profundo del sujeto termina por subvertirla. Estetizar el valor moral es, de alguna manera, demostrar una confianza envidiable: la virtud consiste fundamentalmente en ser uno mismo. Sin embargo, este planteamiento también delata un considerable temor: es mejor que la virtud sea su propia recompensa, puesto que en esta clase de sociedad es difícil que llegue a tener otra. Disponemos así de algo más fino y sutil que el concepto para enlazarnos en la reciprocidad, un sentimiento que, de hecho, aparece tan metafísicamente fundamentado como el gusto personal respecto a los calcetines. La apelación a los fundamentos racionales tampoco parece, por otro lado, ofrecer una solución mejor en una sociedad en la que la comprensión racional del conjunto, en el caso de que sea posible, no demuestra tener mucha influencia sobre el comportamiento real. De ahí que el orden vigente se encuentre atrapado entre una ética racional a simple vista ideológicamente ineficaz y una teoría de la persuasión afectiva que da la impresión de tener como único punto de apoyo intelectualmente respetable eso que Richard Price llamaba con cierto desdén «un tipo de gusto espiritual».

La unidad que establece Shaftesbury entre la ética y la estética, la virtud y la belleza, es más evidente aún en el concepto de «modos y costumbres» [*manners*]. Estas costumbres en el siglo XVIII hacen referencia a esa meticulosa disciplina del cuerpo que convierte la moral en estilo, mediante la deconstrucción de la oposición entre lo apropiado y lo placentero. Mediante estas formas reguladas de la conducta civilizada se pone en marcha una completa estetización de las prácticas sociales: los imperativos morales no se imponen con la carga plúmbea del deber kantiano, sino que se infiltran en la propia fibra sensible de la experiencia vital como tacto, habilidad, buen juicio intuitivo o decoro innato. Si el proceso de la hegemonía ha de tener éxito, la ideología ética debe perder su fuerza coercitiva y reaparecer como un principio de consenso espontáneo dentro de la vida social. El propio sujeto queda consecuentemente estetizado, al vivir con la corrección instintiva del artefacto. Como la obra de arte, el sujeto humano introyecta los códigos que le gobiernan como la propia fuente de su libre autonomía, y, por tanto, llega a operar «completamente

por sí mismo», según la expresión de Althusser, sin necesidad de constricciones políticas[13]. «La legalidad sin ley» que Kant encontrará en la representación estética es, en primer lugar, un asunto que concierne al *Lebenswelt* social, que parece funcionar con toda la rigurosa codificación de una ley racional, pero sin que una ley de este tenor pueda abstraerse de los comportamientos particulares y concretos que la crean momentáneamente.

Tras largas luchas, la clase media ha conseguido algunas victorias en el seno de la sociedad política; pero el problema de esas luchas es que, una vez que hacen perceptible una ley como discurso, corren el riesgo de desnaturalizarla. Tan pronto como la ley de la autoridad queda objetivada en un conflicto político, puede convertirse en posible objeto de protesta. Las transformaciones legales, políticas y económicas se traducen necesariamente por lo tanto en nuevas formas de práctica social incuestionables, que en una especie de represión o amnesia creativa pueden llegar a olvidar las convenciones a las que obedecen. Ésta es la razón por la que Hegel en la *Fenomenología del Espíritu*, con un ojo sardónico puesto en el subjetivismo, habla de «la bendita unidad de la ley y el corazón»[14]. Las estructuras de poder se convierten en estructuras del mismo sentir, mientras lo estético brinda una mediación vital en el paso de la propiedad a la conveniencia. Shaftesbury, como señala Ernst Cassirer, necesita una teoría de la belleza «para responder a la cuestión de la auténtica formación del carácter, de la ley que gobierna la estructura del mundo interior personal»[15]. Y Edmund Burke escribe:

> Las costumbres son más importantes que las leyes. De ellas, en gran medida, dependen las leyes. La ley nos afecta aquí y allí, en un momento u otro. Las costumbres, en cambio, nos molestan o complacen, nos corrompen o purifican, nos exaltan o degradan, nos hacen bárbaros o refinados [...] Dotan de forma y color a toda nuestra vida. De acuerdo con su cualidad, fortalecen la moralidad, la colman o la destruyen por completo[16].

13. L. Althusser, «Ideology and Ideological State Apparatuses», en Íd., *Lenin and Philosophy*, London, 1971 [*Ideología y aparatos ideológicos del estado: Freud y Lacan*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1992].

14. G. W. F. Hegel, *Phenomenology of Spirit*, Oxford, 1977, p. 222 [*Fenomenología del espíritu*, trad. de W. Roces, con la colaboración de R. Guerra, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1999].

15. E. Cassirer, *The Philosophy of the Enlightenment*, Boston, 1951, p. 313 [*Filosofía de la Ilustración*, trad. de E. Imaz, Fondo de Cultura Económica, México, 1972].

16. E. Burke, «First Letter on a Regicide Peace», citado por T. Tanner, *Jane Austen*, London, 1986, p. 27.

Sólo nos encontramos con la ley —y si tenemos suerte— esporádicamente como un poder coercitivo bastante desagradable; pero en la estética de la conducta social o en la «cultura», así ha terminado llamándose con el tiempo, la ley siempre nos acompaña como una estructura inconsciente de nuestra vida. Si la política y la estética, la virtud y la belleza, están íntimamente unidas, se debe a que la conducta placentera es el verdadero indicador del éxito de la hegemonía. Una virtud sin gracia es, por tanto, algo en sí mismo contradictorio, dado que la virtud es ese cultivo del hábito instintivo hacia el bien del que la soltura social es la expresión externa. La falta de tacto o la desproporción estética, en cambio, señalan, en algún sentido, una cierta crisis en el seno del poder político.

Si en el siglo XVIII lo estético empieza a asumir la importancia que empieza a tener, esto se debe a que se convierte en la fórmula de todo un proyecto de hegemonía: la introyección masiva de una razón abstracta en la vida de los sentidos. Aquí lo importante sobre todo no es el arte, sino ese proceso de remodelación del sujeto humano desde su interior, que da forma a sus afectos más sutiles y a sus respuestas corporales mediante una ley que no es una ley. Por decirlo en términos ideales: sería tan inconcebible para el sujeto violar los mandatos del poder como encontrar delicioso el olor a podrido. El entendimiento sabe lo suficientemente bien que vivimos en conformidad con leyes impersonales; pero en el plano estético es como si nos olvidáramos de todo esto, como si fuéramos *nosotros mismos* los que libremente diéramos forma a las leyes a las que nos sometemos. «La naturaleza humana», escribe Spinoza en su *Tratado teológico político*, «no se somete a una coerción ilimitada»[17]. Por ello, la ley debe concebirse de tal modo que pueda acomodarse a los intereses y deseos de aquellos sobre los que ejerce su dominio.

El momento en el que las acciones morales pueden ser clasificadas como «aceptables» o «inaceptables» —cuando estos términos estéticos sirven también para realizar distinciones más complejas— determina un cierto punto de madurez en la evolución histórica de una clase social. Una vez que el polvo y los fragores de las luchas por el poder político se han calmado, las cuestiones morales que hasta ese momento sólo habían sido proyectadas de manera necesaria en términos groseramente absolutistas pueden ahora cristalizar en respuestas rutinarias. Una vez que los nuevos hábitos éticos han arraigado y se han encarnado, basta el simple sentimiento repentino o la mera impresión

17. B. Spinoza, *The Political Works*, ed. de A. G. Wernham, Oxford, 1958, p. 93 [*Tratado teológico-político*, trad. de A. Domínguez, Alianza, Madrid, 1986].

de un objeto para realizar un juicio seguro. Esto cortocircuitará las controversias discursivas y, en esa medida, mistificará las normas a las que esta impresión se somete. Si bien los juicios estéticos son tan obligatorios como la ley más bárbara (pues también existen un bien y un mal del gusto tan absolutos como una sentencia de muerte), lo cierto es que no pueden ser experimentados de este modo. En virtud de su desarrollo, el orden social ha terminado superando ese momento en el que era el centro de discusiones apocalípticas: los gobernantes actuales pueden ahora abandonarse tranquilamente al disfrute de los frutos cosechados por su trabajo y pasar de la polémica al placer. «La desgracia [...] de esta época», escribe Burke en sus *Observaciones sobre la Revolución francesa*, «consiste en que todo debe discutirse, como si la Constitución de nuestro país fuera más un motivo de disputa que de auténtico goce»[18]. La obra de arte más gloriosa es la propia Constitución inglesa, no formalizable y, sin embargo, indispensable. La utilidad puritana sólo terminará cediendo terreno al esteticismo del poder cuando la sociedad quede redefinida como artefacto, y no tenga ninguna finalidad instrumental más allá de nuestro propio gozo. Será entonces cuando los laboriosos hábitos de la filosofía dejen su lugar al ingenio, ese distinguido acto de *jouissance* en el que una idea vive y muere en un único momento lúdico. Si alguien quisiera dar nombre al instrumento cultural más importante de esta hegemonía durante el siglo XIX, uno que nunca dejara de comprender la razón universal en lo particularmente concreto, y que reuniera en su interior la economía de una forma abstracta con el vívido efecto de la experiencia, éste no sería otro que el de la novela realista. Como ha escrito Franco Moretti:

> No basta con que el orden social sea «legal»; debe parecer también *simbólicamente legítimo* [...] Es también necesario que, como «individuo libre», esto es, no como sujeto temeroso sino como ciudadano convencido, uno perciba que las normas sociales son sus *propias* normas. Uno debe interiorizarlas y fusionar la compulsión externa y el impulso interno en una nueva unidad hasta que la primera no se distinga ya del segundo. Esta fusión es lo que normalmente llamamos «consentimiento» o «legitimación». Si la *Bildungsroman* nos parece aún hoy un fenómeno tan esencial y clave de nuestra historia, es porque ha tenido éxito a la hora de representar esta fusión con una fuerza de convicción y una claridad optimista que nunca volverán a alcanzarse[19].

18. E. Burke, *Reflections on the French Revolution*, London, 1955, p. 88 [*Reflexiones sobre la Revolución Francesa*, ed., introd. y trad. de E. Pujals, Rialp, Madrid, 1989].
19. F. Moretti, *The Way of the World*, London, 1987, p. 16.

La creciente estetización de la vida social es testimonio, por tanto, del desarrollo creciente de la hegemonía del bloque gobernante. Una situación que no sucede, como hemos visto, sin que surjan los subsiguientes peligros. Richard Price, de nuevo, en su *Review of Morals* señala:

> ¿Pero qué puede ser más evidente que el hecho de que el *bien* y el *placer*, el *dolor* y el *sufrimiento*, son tan diferentes como una causa y su efecto, lo que se *entiende* y lo que se *siente*, la verdad absoluta y lo que se experimenta como *aceptable* al espíritu?[20].

Price es tan perfectamente consciente de los peligros que acechan a esta corriente subjetivista como su más célebre tocaya, Fanny Price, la heroína de *Mansfield Park*. Para mantener los paradigmas morales en un orden social licencioso, Fanny debe en cierta medida sacrificar lo estéticamente agradable en aras de su devoción kantiana al deber, poniendo de manifiesto el dominio inmisericorde de la moralidad en toda su patencia. El hecho de que este gesto sea a la vez admirable y, desde un punto de vista ideal, una circunstancia desgraciadamente necesaria, pone sobre el tapete un dilema ideológico. En un sentido, nada podría fortalecer el poder más que su difusión por las fibras inconscientes de la vida cotidiana; en otro sentido, sin embargo, esta difusión amenaza con destruirlo mortalmente, toda vez que echa por tierra sus dictados tan pronto los equipara con el mero disfrute experimentado al comer una manzana. «La sensibilidad» aparece aquí a la vez como la fundamentación más sólida y como la fundamentación más vacía.

Todavía acecha otro peligro, potencialmente no menos dañino. La estética alemana nació como una especie de suplemento a la razón pura; sin embargo, hemos aprendido de Jacques Derrida que si algo define estos suplementos simples es el hecho de terminar suplantando a lo que en principio debían servir[21]. ¿Qué pasaría entonces si, además de la moralidad, la propia cognición fuera también algo «estético»? ¿Y qué ocurriría si la sensación y la intuición, lejos de ser sus contrarios, constituyeran su propio fundamento? Si alguien se hace eco de esta preocupante reivindicación en Gran Bretaña es David Hume, quien no contento con reducir la moralidad a mero sentimiento, amenaza con reducir el conocimiento a una hipótesis ficticia, las creencias a un sentimiento de gran intensidad, la continuidad

20. L. A. Selby-Bigge (ed.), *British Moralists*, cit., p. 107.
21. J. Derrida, *Of Grammatology*, Baltimore, 1974 [*De la gramatología*, Siglo XXI, México, 1984, parte II, cap. 2.]

del yo a una ficción, la causalidad a una construcción de la imaginación y la historia a una especie de texto[22]. Norman Kemp Smith sostiene de hecho que la originalidad de Hume radica precisamente en la inversión de las prioridades tradicionales respecto a la razón y el sentimiento, viendo a Francis Hutcheson como la influencia más determinante en su pensamiento[23]. En la «Introducción» a su *Tratado de la naturaleza humana*, Hume pone entre paréntesis la «moral y la crítica», afirmando que la moralidad «no consiste en ninguna *cuestión de hecho*, que pueda ser descubierta por el entendimiento [...] Cuando alguien califica un acto cualquiera o un carácter como vicioso, lo que en realidad quiere decir es que, dada la constitución de su naturaleza, abriga una intuición inmediata o sentimiento de censura surgido de la contemplación de ese objeto»[24]. Como otros teóricos del sentido moral, Hume sostiene en su *Investigación sobre los principios de la moral* que «la virtud es un fin deseable por sí mismo, sin otra gratificación o recompensa que las que se derivan de su inmediata satisfacción»[25].

Si Hume da un impulso a la estetización de la ética, también hace extensivo ese gesto al marco del entendimiento. «Todo conocimiento probable», asegura en el *Tratado*, «no es nada más que una clase de sentimiento [subjetivo]» (103), y la creencia no es sino la «concepción más vívida e intensa de una idea» (120), una acción, en realidad,

22. En referencia a la cuestión de la «textualidad» de la historia, Hume, en su *Tratado*, comenta lo siguiente respecto a las múltiples copias por las que se transmite cualquier hecho histórico: «Antes de que el conocimiento del hecho pueda llegar al primer historiador, debe haber sido transmitido por muchas bocas; y después de que haya sido puesto por escrito, cada nueva copia es un nuevo objeto, en el que la conexión con el siguiente sólo se conoce a través de la experiencia y la observación» (*Treatise of Human Nature*, Oxford, 1978, p. 145). Hume comprendió muy bien, *avant la lettre*, el principio moderno de la «intertextualidad» y el escepticismo que en algunas ocasiones le acompaña; concluye esta parte del argumento con la afirmación de que carecemos de toda evidencia en relación con la historia antigua.

23. Cf. N. Kemp Smith, *The Philosophy of David Hume*, London, 1941. Asimismo, son valiosos: P. Jones, «Cause, Reason and Objectivity in Hume's Aesthetics», en D. W. Livingston y J. T. King (eds.), *Hume: A Revaluation*, New York, 1976; B. Stroud, *Hume*, London, 1977; R. J. Fogelin, *Hume's Skepticism in the «Treatise of Human Nature»*, London, 1985; A. MacIntyre, *Whose Justice? Which Rationality?*, London, 1988, caps. 15 y 16.

24. D. Hume, *Treatise of Human Nature*, cit., p. 469 [*Tratado de la naturaleza humana*, ed. de F. Duque, Tecnos, Madrid, 1988]. Las citas siguientes van acompañadas entre paréntesis por la referencia a la edición inglesa.

25. D. Hume, *Enquiries concerning the Human Understanding and the Principles of Morals*, ed. de L. A. Selby-Bigge, Oxford, 1961, p. 293 [*Investigación sobre el conocimiento humano*, trad. de J. de Salas, Alianza, Madrid, 2005]. Las citas siguientes van acompañadas entre paréntesis por la referencia a la edición inglesa.

que procede «más bien de la dimensión material de nuestra naturaleza que de la estrictamente cognitiva» (183). Todo razonamiento, afirma, «no es más que un efecto de nuestra costumbre: pero la costumbre no tiene más influencia que la de avivar la imaginación, y proporcionarnos una imagen vívida de un objeto» (149). Se deduce, pues, de la *Investigación* que «la costumbre es, entonces, la gran guía de la vida humana» (44), una tesis cuyas implicaciones para la hegemonía política no tardará mucho tiempo en desarrollar Burke. La causalidad, quizá una de las más notables ideas de Hume, queda también radicalmente subjetivada: no tiene que ver con los propios objetos, sino con «el hábito mental de pasar de los efectos a las causas» (166), es decir, con un impulso enteramente condicionado por las expectativas imaginativas. La continuidad de la identidad, de un modo semejante, es una cualidad que atribuimos a los objetos, un vínculo sentido más que conocido. Recurriendo a una imagen estética reveladora, Hume describe la mente «como una especie de teatro, en el que entran en escena sucesivamente diversas percepciones; pasan, vuelven a pasar, vienen y van y se entremezclan en una infinita variedad de posiciones y situaciones» (253).

Para Hume la imaginación es, en realidad, «la jueza definitiva de todos los sistemas filosóficos» (255). Por temor a que parezca una base demasiado frágil sobre la que erigir una teoría, no tarda en distinguir entre esos principios imaginativos que son «permanentes, irresistibles [*sic*] y universales» y esos otros que son «mutables, débiles e irregulares» (225). En la extraordinaria «Conclusión» al primer libro del *Tratado*, observamos, sin embargo, cómo el patético espectáculo de esta distinción se disuelve completamente en sus manos. Después de haber presentado las bases de su sistema con aplomo, Hume se derrumba ante nuestros ojos, y, desamparado, se dirige al lector preso de un ataque de ansiedad. Se siente como «un extraño monstruo salvaje», expulsado de toda sociedad humana y «sumido en un completo abandono y desconsuelo» (264). ¿Qué motivo tiene, se pregunta, para formular esas escandalosas afirmaciones, que parecerían conmover la investigación racional hasta sus mismos cimientos? Si las creencias no son nada más que sensaciones más vívidas e intensas, ¿no debe su propia creencia de éste hecho volverse, como un bumerán, contra sí misma y caer en la más absoluta esterilidad? Así confiesa:

> Después de haber reflexionado cuidadosa y profundamente, no soy capaz de dar razón alguna que me permita justificar [este punto de vista]; dado que sólo siento una *intensa* predisposición a considerar *intensamente* los objetos desde la perspectiva en que se me aparecen (265).

Es decir, no cabe apelar a nada que vaya más allá de esa experiencia y ese hábito que estimulan la imaginación; sobre estos espléndidos apoyos fundamenta todas sus tesis y, en esa medida, todo el consenso social. «La memoria, los sentidos y el entendimiento, por tanto, tienen su origen en la imaginación o en la vivacidad de nuestras ideas» (265). En un intencionado anexo al *Tratado*, Hume reconoce cómo esta «vivacidad» escapa completamente a la red conceptual cuando se trata de distinguir entre creencias e imágenes producidas por la fantasía:

> Cuando intento explicar esta *situación*, difícilmente encuentro una expresión que responda por completo a este hecho; me veo obligado a apelar a lo que todo el mundo siente si quiero proporcionar una noción adecuada de esta operación de la mente. Una idea a la que se asiente *se experimenta* de manera distinta de una idea ficticia, que sólo nos presenta la fantasía [...] (629).

La imaginación, fuente de todo conocimiento, es, según Hume, un principio «inconsistente y mendaz» (265). Ésta es la razón por la que la filosofía está abocada a fracasar; dos páginas más adelante, después de haber reducido la razón a imaginación, afirma en tono de queja que «nada hay más peligroso para la razón y nada ha contribuido más a los errores de los filósofos que los vuelos de la imaginación» (267). El propio principio de la razón, en pocas palabras, parecería ser aquello que la subvierte. La clave de esta aparente inconsistencia está en distinguir entre formas de imaginar más desordenadas y más fiables: deberemos rechazar «todas las sugerencias triviales de la fantasía y apelar al entendimiento, esto es, a las propiedades más generales y más firmes de la imaginación» (267). Lo que nos salva de la imaginación es, pues, una razón que no es sino otra versión de la imaginación: ésta ha de ser rechazada, sí, pero... por la imaginación.

Esta operación de deconstrucción es, a su vez, deconstruida. Cuando funciona sólo de acuerdo con sus categorías, el entendimiento «se descompone por completo»; no es más que un vertiginoso retroceso hasta el infinito, en el que ponemos a prueba la verosimilitud de nuestras afirmaciones, después ponemos a prueba nuestro poner a prueba y, finalmente, lo ponemos a prueba de nuevo. En cada desarrollo nos alejamos un poco más de la evidencia original e introducimos nuevas incertidumbres. Lo único que puede detener esta inmersión abismal en el escepticismo es la imaginación, que, en forma de sensación rutinaria, nos permite observar «que ciertos objetos, en virtud de su conexión habitual con una impresión presente en nuestra conciencia aparecen con un brillo más intenso y pleno» (183). En

otras palabras, lo que sentimos como la certidumbre de lo cercano endereza el retroceso infinito del entendimiento; es una ventaja que nuestras creencias se basen en sentimientos, en «sensaciones o maneras peculiares de imaginar» (184), porque de no ser así no habría nada que pudiera detener a la razón en su movimiento espiral incesante hacia sus propias indeterminaciones, esa duda que duda de sí misma hasta el infinito. Sin embargo, en la medida en que este arraigo en lo cercano que impide el proceso autodestructivo de la razón es una «propiedad singular y aparentemente trivial de la fantasía» (268), pertenece a esa clase inferior de imaginación que el mismo Hume nos acaba de decir que constituye la mayor amenaza para la razón.

Así las cosas, o bien renunciamos de antemano a cualquier proceso racional cuidadosamente desarrollado, apelando a lo que sentimos como lo más cercano y seguro; o bien nos aferramos, pase lo que pase, a una racionalidad sofisticada. La primera opción no es sólo desagradablemente drástica —nos aleja de un plumazo de toda ciencia y filosofía—, sino que además se contradice a sí misma, puesto que sólo a través de un proceso de razonamiento cuidadosamente desarrollado podemos acceder a ella. Ahora bien, si permanecemos fieles a la razón, no tardaremos mucho en abrazar las ideas autodestructivas del escéptico, para lo cual mejor hubiera sido no habernos tomado ninguna molestia. «De este modo, no cabe», señala Hume con tristeza, «más opción que la de elegir entre una razón falsa y ninguna razón en absoluto» (268). Su solución a este dilema es, a decir verdad, olvidarse de él, toda vez que el problema es en sí mismo un ejemplo de razonamiento extremadamente refinado, y «las reflexiones extremadamente refinadas tienen poca o ninguna influencia sobre nuestro comportamiento» (268). La gente práctica hace bien en no enfangarse demasiado con esas abstrusas cuestiones metafísicas, por muy difícil que sea formular esta idea como un imperativo universal, dado que hacer esto formaría parte precisamente de lo que se pone en cuestión. La solución de Hume, en pocas palabras, es una falsa conciencia cuidadosamente cultivada, que envía todo este asunto tan molesto a un cómodo olvido: tras salir a echar una partida de *backgammon* y divertirse con sus amigos, no tardará en darse cuenta de que estas especulaciones son ridículas y no merecen ser objeto de su preocupación. Lo mismo puede decirse de algunos escépticos de la escena de la teoría literaria contemporánea, que no dudan en saltar del tren en marcha en el último minuto y criar a sus hijos, cocinar su comida o atarse los cordones de las botas tan pronto como empiezan a despreciar olímpicamente sus propias dudas teóricas acerca de la solidez ontológica de su situación. Como la teoría y la práctica,

lejos de apoyarse mutuamente, siempre andan a la greña, Hume cree que sólo una forma de amnesia nietzscheana podría mantener a la sociedad unida. No deja de destilar desencanto, sin embargo, la idea de que la sociedad sólo es capaz de sobrevivir gracias a sus suicidios intelectuales, y Hume queda comprensiblemente desconcertado por su propia estrategia defensiva. Las prácticas habituales ya no representan normas absolutas, más bien las sustituyen. Las prácticas han de garantizar sus propias bases racionales, pero la teoría, en lugar de asegurarlas, no cesa de inhabilitarlas. Si la intuición te convence de que hay una verdad, la teoría te informa de que sólo es una intuición. En virtud de una inversión no exenta de ironía, la propia sociedad, funcionando gracias a la costumbre y el sentimiento ciego a la manera de las ilusiones sanadoras apolíneas de las que hablaba Nietzsche, termina por asumir que existe un fundamento lo suficientemente sólido en alguna parte para justificar su comportamiento, y que es misión de la filosofía proporcionarlo. Pero la filosofía, en su supuesto intento de justificar esos cimientos, los destruye de golpe convirtiéndolos en costumbre y sentimiento. Paradójicamente, el filósofo se convierte en un monstruo antisocial justo en el momento en el que reduce las ideas a las prácticas sociales, cuando su pensamiento se hace espejo del comportamiento real de la sociedad. La propia sociedad se torna, en cambio, implacable metafísica, se convence crédulamente de que sus opiniones tienen un fundamento incontrovertible. Aunque los legos viven conforme a la costumbre, confían en que en el mundo haya algo más; el filósofo, en cambio, refleja fielmente la verdad pragmática de esta situación, y por ello se vuelve un proscrito. Es un monstruo sí, pero no porque anuncie un mensaje extravagante procedente allende los mojones de la sociedad, sino por su celeridad en proclamar la perturbadora noticia de que, en el fondo, la naturaleza humana no es otra cosa que costumbre. Lo que revela el melenudo profeta que clama en el desierto es el espantoso secreto de que, poco más o menos, todo puede reducirse a una partida de *backgammon*. La única y pobre justificación que recibe la filosofía por parte de Hume es que se trata de un discurso relativamente desdentado; en ese sentido, es socialmente menos perjudicial que, por ejemplo, la superstición religiosa. Si la metafísica es una posibilidad natural de la mente, si la humanidad no puede descansar tranquilamente en medio de su reducido circuito de impresiones sensibles, es mejor que fantasee en el estilo «templado y moderado» que llamamos filosofía, en lugar de inventar peligrosos fanatismos. Puede que la filosofía sea un poco absurda, pero al menos no parece provocar el derrumbamiento de ningún Estado.

En fin, parece que hemos trazado una especie de círculo vicioso. La misma razón que, con Baumgarten, había tejido el discurso subalterno de la estética, parece ahora ser engullida por su criatura. Lo racional y lo material, en lugar de reproducir mutuamente su estructura interna, han terminado enfrentándose sin reconciliación alguna. «Hay, por tanto», comenta Hume en el *Tratado*, «una oposición directa y total entre nuestra razón y nuestros sentidos» (231). Pugnando por materializarse en las prácticas cotidianas, las ordenanzas racionales corren ahora el riesgo de quedar reducidas a ellas. En lo estético la razón busca abrazar el ámbito experimental; pero ¿qué sucedería, parafraseando a Nietzsche, si la experiencia fuese una mujer? ¿Qué pasaría si fuera esa cosa escurridiza que juega a reírse del concepto? A la vez íntima y no digna de confianza, preciosa y precaria, la experiencia parecería entonces poseer toda la duplicidad del eterno femenino. Es este terreno de arenas movedizas el que Baumgarten desea someter bajo el yugo de la razón. Los pensadores británicos del sentido moral siguen una senda más liberal: lo femenino, en la forma de la pura intuición, es una guía más segura para la verdad moral que el culto masculino a la razón calculadora. Pero esas intuiciones no están suspendidas en el aire: son la inscripción en nuestro interior de una lógica providencial demasiado sublime para el desciframiento racional. Lo femenino, por tanto, no es más que un pasaje o modo de acceso al régimen masculino de la Razón, cuyo dominio, pese a las protestas de racionalistas como Price, sigue siendo bastante indiscutible para la mayor parte de la filosofía del sentido moral. Tras esto, no resultará muy difícil, sin embargo, darle una patada a esta plataforma providencial en conjunto; y es esto, en efecto, lo que acontece en el caso de Hume, quien terminará mostrando muy poca paciencia con el lastre metafísico que algunos de sus colegas han depositado sobre el sentido moral. Hume se apropia de algunos de los aspectos de la ética de Francis Hutcheson, pero elimina su aspecto fuertemente providencial, y lo sustituye por la idea, mucho más desencantada, de la utilidad social. Para Hume, la experiencia de la belleza revela una especie de simpatía que surge del reflejo de la utilidad: el objeto estéticamente atractivo agrada en virtud de sus posibilidades de uso para la especie como conjunto. En su ensayo «Sobre la norma del gusto» sugiere cuán inestables son esos criterios estéticos: «Los sentimientos de los hombres a menudo difieren respecto a la belleza y la fealdad»[26]; y aunque insiste en que existen de hecho modelos universales del gus-

26. D. Hume, *Essays*, cit., p. 165 [*Ensayos políticos*, trad. y prólogo de E. Tierno Galván, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1955].

to, no le resulta fácil indicar dónde pueden encontrarse. Algunos conflictos estéticos, termina por reconocer el ensayo, son sencillamente irresolubles, «y buscamos en vano una norma que nos permita reconciliar sentimientos contrarios»[27]. En realidad, Hume busca en vano un paradigma seguro en cualquier cosa. El conocimiento, la creencia, la ética: cada uno de estos conceptos queda implacablemente «feminizado» y convertido en sentimiento, imaginación e intuición.

Y en verdad no sólo se queda aquí, pues a renglón seguido se dirige también a todos los cimientos materiales del orden social burgués. Hume no encuentra ninguna autorización metafísica que apuntale la propiedad privada, que, como todo lo restante, depende de la imaginación. Nuestras mentes incansablemente metonímicas encuentran muy natural convertir en permanente un estado de cosas partiendo de la posesión concreta de alguien en un momento determinado. Asimismo, tendemos a establecer conexiones imaginativas naturales entre los objetos que poseemos y otros que les son contiguos (como el trabajo de nuestros siervos o los frutos de nuestro jardín), pensando además que podemos hacerles reclamaciones. (Dado que la imaginación pasa con más facilidad de lo pequeño a lo más grande que viceversa, parecería más lógico que un pequeño propietario se anexionara un objeto mayor contiguo que al revés; de modo que Hume tiene que enredarse en una hábil exhibición de regate filosófico para justificar, por ejemplo, la posesión británica de Irlanda.) Si esta posición naturaliza, por un lado, el individualismo posesivo, también desmitifica escandalosamente todo posible discurso sobre derechos metafísicos. No hay ninguna razón que explique por qué mi propiedad no puede pasar a ser tuya mañana, excepto esa inercia imaginativa que hace que sea más fácil asociarla conmigo. Dado que la idea de mi posesión constante de una cosa está imaginativamente más cerca de mi posesión real de ella de lo que está la noción de que eres tú quien la posees, la pereza de la imaginación tiende a confirmar oportunamente mi posesión a perpetuidad. Hume, en otras palabras, es plenamente consciente de la naturaleza ficticia de la economía burguesa, y así proclama, con cierta indiferencia, que la propiedad «no es un atributo de los objetos, sino que es el resultado de nuestros sentimientos [...]» (509). En el fondo, el conjunto de la sociedad burguesa está basado en metáforas, metonimias, en correspondencias imaginarias. Hume observa así lo siguiente:

> El mismo amor al orden y la uniformidad que organiza los libros en una estantería y las sillas en un salón contribuyen a la formación de la

27. *Ibid.*, p. 178.

> sociedad y al bienestar de la humanidad, modificando la regla general concerniente a la estabilidad de la posesión. Del mismo modo que la propiedad forma una relación entre una persona y un objeto, es natural basarla en una relación precedente; y así como la propiedad no es nada más que una posesión constante, asegurada por las leyes de la sociedad, es natural sumarla a la posesión actual que es una relación semejante (504-505n.).

Lo que garantiza los derechos de propiedad de la clase media no es tanto la ley de la economía como la economía instintiva de la mente.

Si la imaginación constituye, desde este punto de vista, la inestable fundamentación de toda la sociedad civil, la falta de imaginación es, curiosamente, el factor que asegura los cimientos del Estado político. Dado que los individuos se gobiernan en gran medida por sus propios intereses, su simpatía imaginativa hacia aquello que se encuentra más allá de este estrecho circuito tiende a ser frágil; a pesar de compartir todos ellos un interés en el mantenimiento de la justicia social, ese interés sólo es experimentado vagamente. Los objetos que están cerca de nosotros nos influyen con una intensidad imaginativa mayor que aquellos que están más lejos. El Estado es así el mecanismo regulador encargado de compensar las deficiencias localistas, un orden compuesto por individuos que tienen un interés directo en asegurar la observancia de la justicia. La política surge del fracaso de la imaginación; la sociedad civil arraiga aquí, este lugar es además el ámbito de las relaciones morales o interpersonales. La pena y la compasión, los verdaderos fundamentos de nuestra solidaridad social, presuponen una cierta empatía imaginativa con los demás, una idea que comparten, por otra parte, Hume y Adam Smith.

> Todas las criaturas humanas están relacionadas con nosotros a través de la semejanza. Sus personas, por tanto, sus intereses, sus pasiones, sus dolores y placeres deben dejar su huella en nosotros de un modo vívido, y producir una emoción semejante a la original; dado que una idea vívida fácilmente se convierte en impresión (369).

Las relaciones con los demás implican una especie de imitación artística interna de su condición íntima, un conjunto de correspondencias imaginarias; Hume ilustra este punto con una imagen estética: la compasión por el sufrimiento que experimentamos cuando somos espectadores de una tragedia.

La sociedad, por tanto, está basada en una facultad que cuando funciona «apropiadamente» asegura la estabilidad y la continuidad, pero que, como reconoce Hume, tiende estructuralmente una y otra

vez a caer en prejuicios y fantasías extravagantes. El principio de cohesión social es a la vez una fuente potencial de anarquía. Si esta estetización «femenina» es preocupante, su contrapartida masculina no es menos problemática. Como Joseph Butler o Immanuel Kant, uno puede apelar, en lugar de al sentimiento, a un deber moral que no tenga relación directa alguna con los placeres humanos o con la felicidad. Pero esto supone reemplazar una clase de moralidad «estética» con otra diferente, pues de este modo la moralidad, a modo de artefacto, queda fundamentada en sí misma y autodeterminada, deviene sublime autofinalidad al margen de toda utilidad. Aquí el sentimiento femenino es desalojado por el absolutismo fálico de la consciencia y de la luz interior. En ninguno de los casos pueden los valores morales deducirse de las relaciones sociales concretas: o deben ser validados por el instinto o se validan por sí mismos.

A tenor de lo que está en liza en estos debates, no es sorprendente que Edmund Burke comience su obra acerca de lo sublime y lo bello intentando defender la posibilidad de una ciencia del gusto. Si la belleza es meramente relativa, los lazos que mantienen a la sociedad corren el peligro de aflojarse. La belleza para Burke no es una cuestión exclusiva del arte:

> Llamo bella a una cualidad social; porque cuando los hombres y las mujeres, y no sólo ellos —también los animales— nos brindan una sensación de alegría y placer cuando los contemplamos (y en muchos casos la proporcionan), nos inspiran sentimientos de ternura y afecto hacia sus personas; nos gusta tenerlos cerca de nosotros, y entramos voluntariamente en una clase de relación con ellos, a menos que tengamos razones firmes para lo contrario[28].

Burke confía en que ese gusto sea uniforme y universal:

> No recuerdo que algo bello, ya sea un hombre, un animal, un pájaro, o una planta, haya sido mostrado incluso a un centenar de personas y no hayan estado inmediatamente todas de acuerdo en que era bello [...]» (70).

28. E. Burke, *Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, en *The Works of Edmund Burke*, London, 1906, vol. 1, p. 95 [*Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, estudio preliminar y trad. de M. Gras Balaguer, Tecnos, Madrid, 2001]. Todas las referencias subsiguientes a la edición inglesa aparecen en el texto entre paréntesis a continuación de las citas correspondientes. Asimismo, para estudios acerca de la relación entre la política y la estética en Burke, cf. N. Wood, «The Aesthetic Dimension of Burke's Political Thought»: *Journal of British Studies* 4 (1964); R. Paulson, «The Sublime and the Beautiful», en *Representations of Revolution. 1789-1820*, New Haven, 1983; W. J. T. Mitchell, «Eye and Ear: Edmund Burke and the Politics of Sensibility», en Íd., *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, 1986.

Si el juicio estético es inestable, también han de serlo las simpatías sociales que se fundamentan sobre él, y con ellas todo el entramado de la vida política. La uniformidad del gusto para Burke ha de depender de la uniformidad de los sentidos; pero es lo suficientemente realista como para reconocer que los sentidos son en general inestables, y que las respuestas estéticas son, consecuentemente, divergentes. De algún modo, el conservadurismo político de Burke está hasta cierto punto reñido con su psicología empirista. Estas discrepancias en las respuestas, sin embargo, pueden ser responsabilidad de los propios individuos, y no del propio gusto, que permanece idéntico a sí mismo a través de sus diversas e inestables expresiones.

> Cuando consideramos el gusto atendiendo simplemente a su naturaleza y especie, podemos encontrar que sus principios son totalmente uniformes; ahora bien, tan importante como esta similitud en los principios es la diferencia de grado por la que estos principios dominan a los diversos individuos de la humanidad (78).

Es como si la talla media humana fuera totalmente inmutable, aunque los individuos tuvieran alturas diferentes.

Para Burke, al igual que para Hume, lo que une a la sociedad es el fenómeno estético de la mímesis, algo que es más una cuestión de costumbre que de ley:

> Es a través de la imitación, más que por el precepto, por lo que aprendemos todo; y eso que aprendemos, lo adquirimos no sólo de un modo más eficaz, sino más placentero. Esta imitación es lo que da forma a nuestras costumbres, a nuestras opiniones, a nuestras vidas. Constituye uno de los vínculos más fuertes de la sociedad; es una clase de mutua conformidad, que todos los hombres rinden sin coacción alguna ante los demás, y un factor que resulta extremadamente halagador para todos (101).

Las leyes y las prescripciones no son más que derivaciones de aquello que ha sido desarrollado por las prácticas rutinarias, mientras que la coerción viene después del consentimiento. Nos convertimos en sujetos humanos a través de la imitación placentera de las formas prácticas de la vida social; en el disfrute que encontramos en ello se asienta la relación que nos vincula hegemónicamente con la totalidad. Imitar es someterse a una ley, pero a una ley tan gratifican-

te que provoca que la libertad radique en esta servidumbre. Un consenso semejante no es tanto un contrato social artificial, trabajado y mantenido con denuedo, como una especie de metáfora espontánea o perpetua forja de semejanzas. El único problema es saber dónde termina toda esta imitación: la vida social para Burke podría parecer una cadena infinita de representaciones de representaciones, sin fin ni comienzo. Si hacemos lo que hacen los demás, que hacen a su vez lo mismo, todas estas copias parecen carecer de un original trascendental, y la sociedad queda fragmentada en un desierto de espejos.

En este incesante juego de espejos se termina estancando lo imaginario; tomado al pie de la letra, este proceso podría significar incluso la muerte de la diferencia y, con ello, de la historia.

> Aunque la imitación es uno de los grandes instrumentos de los que se vale la Providencia para conducir nuestra naturaleza hacia su perfección, es fácil deducir que nunca podría haber ninguna mejora entre ellos si los hombres se entregaran exclusivamente a la imitación, y cada uno siguiera al otro como, por así decirlo, en un círculo eterno (102).

Las mismas condiciones que garantizan el orden social también lo paralizan. Hundidos en esta clausura narcisista, los hombres se vuelven ineficaces y pusilánimes en sus asuntos, la simpatía se torna empalago e incesto, la belleza naufraga en la cháchara por estancamiento. Se necesita, pues, una energía compensatoria, y Burke la descubre en el vigor viril de lo sublime.

> Para prevenir esta [complacencia], Dios ha sembrado en el hombre el sentido de la ambición, y una satisfacción surgida al contemplar cómo sobresale entre sus congéneres en algo que entre ellos resulta muy valioso (102).

Lo sublime está del lado de la empresa, de la rivalidad y la individuación: es una «erección» fálica producida por nuestro enfrentamiento con el peligro, aunque con un peligro que nos encontramos de manera figurada, vicaria, con el placer de saber que realmente no nos puede hacer daño. En este sentido, lo sublime es una versión convenientemente neutralizada y estetizada de los valores del *Ancien Régime*. Es como si esas virtudes patricias tradicionalistas de la osadía, la reverencia y la ambición filibustera tuvieran que superarse y preservarse a la vez en el seno existencial de la clase media. Como cualidades reales, han de estar proscritas en un Estado entregado a la paz interior; pero para evitar la castración espiritual deben ser fomentadas en su seno, aunque desplazadas a la forma de la experien-

cia estética. Lo sublime es una compensación imaginaria para toda la tumultuosa violencia de la antigua clase alta, una tragedia repetida como comedia. Es el punto de quiebra interna de la belleza, una negación del orden establecido sin la que cualquier orden se volvería inerte y marchito. Lo sublime es la condición antisocial de toda sociabilidad, lo infinitamente irrepresentable que nos espolea hacia representaciones aún mejores, la fuerza sin ley masculina que viola a la vez que renueva el recinto femenino de la belleza. Sus connotaciones sociales albergan interesantes contradicciones: si en un sentido es el recuerdo de haber sobrepasado históricamente la barbarie, en otro deja entrever en alguna medida el desafío de la empresa mercantil para el club de la indolencia aristocrática. Dentro de la figura de lo sublime, barones en guerra y laboriosos especuladores emergen para aguijonear a la sociedad y sacarla de su suficiencia especular. Éstos, podría decirse, son los pensamientos políticos de un hombre que, durante su infancia, prestó atención a las lecciones de una *hedge-school** en el condado de Cork.

Como una especie de terror, lo sublime nos aplasta hasta conducirnos a una sumisión admirada; de ahí que se asemeje más a un poder coercitivo que a uno consensuado, comprometiendo nuestro respeto pero no —como sí hace la belleza— nuestro amor: «Nos sometemos ante lo que admiramos, pero amamos lo que se somete a nosotros; en un caso nos vemos obligados a la obediencia, en el otro somos halagados» (161). La distinción entre lo bello y lo sublime, entonces, es la misma que se establece entre un hombre y una mujer; pero es también la diferencia entre lo que Louis Althusser llamó los aparatos estatales ideológicos y represivos[29]. Para Althusser, las instituciones represivas de la sociedad parecen ser meramente negativas; sólo nos desarrollamos como sujetos en la ideología. Para Burke, en este aspecto un teórico político mucho más sutil, esta oposición puede ser deconstruida en cierta medida. Lo sublime puede aterrorizarnos y conducirnos a una sumisión acobardada, pero, dado que todos nosotros somos masoquistas constitucionales que disfrutan siendo humillados, esta coerción también encierra tanto los placeres de lo consensuado como los dolores de la constricción. Escribe Freud en *El Yo y el Ello*:

> Las sensaciones de naturaleza placentera no tienen en sí mismas nada incitador, mientras que las no placenteras son incitadoras en el más

* Escuelas clandestinas irlandesas que profesaban la religión católica en Inglaterra. [*N. de los T.*]

29. L. Althusser, «Ideology and Ideological State Apparatuses», cit.

alto grado. Estas últimas incitan al cambio, a la descarga; es por esta razón por la que interpretamos que lo no placentero implica un aumento de la catexis energética, mientras que el placer implica un descenso de ésta[30].

Inversamente, la belleza que se granjea nuestro libre consentimiento y nos seduce como una mujer, está basada sin embargo en una especie de ley astutamente disfrazada.

Burke se confiesa incapaz de maridar estos dos registros, lo cual, evidentemente, plantea un problema político. El dilema es que no respetamos la autoridad que amamos, y que no amamos la que respetamos:

La autoridad de un padre, tan útil para nuestro bienestar, y por tanto tan venerable en todos los supuestos, nos pone trabas hasta el punto de no dejarnos tener por ella un amor tan pleno como el que albergamos por nuestras madres, en donde la autoridad paterna casi se funde con la ternura e indulgencia maternal (159).

La paradoja política está a la vista: sólo el amor nos ganará verdaderamente para la causa de la ley, pero ese amor disolverá la ley hasta reducirla a escombros. Una ley lo suficientemente atractiva como para comprometer nuestros afectos más íntimos, y tan hegemónicamente efectiva, tenderá a inspirarnos un mitigado desprecio. Paralelamente, un poder que despierta nuestro miedo filial y, en consecuencia, nuestra obediencia sumisa, es capaz de extrañarnos de nuestros afectos y aguijonearnos hasta toparnos con el complejo de Edipo. En su desesperada búsqueda por encontrar una imagen de reconciliación, Burke nos presenta, por encima de otras cosas, la figura del abuelo, cuya autoridad masculina está debilitada por la edad siguiendo una cierta «inclinación femenina». Se entiende por qué Mary Wollstonecraft no tardó mucho tiempo en atacar en su *Vindication of the Rights of Men* el sexismo subyacente al argumento de Burke. Su distinción entre amor y respeto —señala— estetiza a las mujeres bajo modalidades que las expulsan de la esfera de la moralidad.

Para que el amor que despierten [las mujeres] sea uniforme y perfecto no debe teñirse con el respeto que inspiran las virtudes morales;

30. S. Freud, *The Ego and the Id*, en *Sigmund Freud: On Metapsychology*, Harmondsworth, 1984, p. 360 [*Obras completas*, vol. VII (1923-1925), *«El yo y el ello» y otras obras*, trad. directa del alemán de L. López-Ballesteros, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972].

pues de lo contrario, el dolor se mezclaría con el placer, y la admiración distorsionaría la suave confianza del amor[31].

Y prosigue Wollstonecraft:

Esa laxitud moral de la mujer es ciertamente más cautivadora para una imaginación desenfrenada que los fríos argumentos de la razón, que no dotan de sexo a la virtud. Pero si la experiencia ha de enseñar que la virtud es bella y que también el orden tiene su encanto —lo que necesariamente implica esfuerzo—, un gusto sensual depravado cedería ante uno más viril, y los *lánguidos* sentimientos ante las satisfacciones racionales[32].

Para Wollstonecraft, Burke es una especie de esteta que divorcia la belleza (la mujer) de la verdad moral (el hombre); en contra de esto, ella afirma que la virtud carece de sexo y exige un gusto viril. Veremos, sin embargo, que Burke no es tanto un esteta como alguien que estetiza todo lo que toca, lo que implica una diferencia significativa.

La autoridad vive, pues, en una especie de incesante desmantelamiento, puesto que la coerción y el consenso se refuerzan y se debilitan recíprocamente. La belleza debilitada debe ser regularmente frustrada por una sublimidad cuyos terrores, a su vez, deben neutralizarse rápidamente, en un ritmo constante de erección y detumescencia. En el corazón del poder subyace el oxímoron «sometimiento voluntario» [*free bondage*], del que lo estético es su símbolo vital. Cuanto mayor sea la libertad, más profunda será la atadura; pero, por la misma razón, mayor será la espontaneidad que caiga fuera de control. Cuanto más funciona el sujeto humano «plenamente por sí mismo», mejor —y también peor— para la autoridad. Si la libertad trasgrede la sumisión que constituye su propia condición, se puede invocar el carácter represivo de lo sublime; pero esta eficacia extrema del poder también constituye su potencial declive, ya que alienta la rebelión que por otra parte sojuzga. Si el poder es una especie de acertijo, el misterio de lo estético, con su imposible legalidad sin ley, es su signo apropiado.

Puesto que la experiencia estética de lo sublime queda confinada a una minoría cultivada, podría parecer necesaria una versión para los más pobres. La religión es, claro está, uno de los candidatos más

31. M. Wollstonecraft, *Vindication of the Rights of Men*, Gainesville, Fl., 1960, p. 114.
32. *Ibid.*, p. 116.

evidentes; pero Burke propone también otro, sin duda sorprendente: la humilde actividad del trabajo. Como lo sublime, el trabajo es una tarea masoquista: lo consideramos doloroso en su ejercicio, pero también placentero en tanto que vigoriza nuestras energías.

> Del mismo modo que el trabajo común, que es un tipo de dolor, es el ejercicio de lo más burdo, un modelo de terror es el ejercicio de las partes más sutiles del sistema (181).

Lo sublime, con su «placentero horror», es el trabajo del rico, aquello que vigoriza a una clase gobernante que, de otro modo, caería peligrosamente en la complacencia. Si esa clase desconoce los dudosos placeres de descargar un barco, al menos puede dirigir su mirada a cómo zozobra en un mar tormentoso. La providencia ha arreglado los asuntos de tal manera que un estado de reposo se vuelve enseguida odioso al conducir a la melancolía y la desesperación; estamos, por ello, destinados por naturaleza al trabajo, a cosechar diversión del hecho de sobreponernos a las dificultades. Puesto que el trabajo implica una obligatoriedad gratificante, es, en esa medida, una experiencia estética, al menos para aquellos que teorizan sobre él. Tanto la producción material como la vida política, en la base y la superestructura, despliegan una unidad de fuerza y plenitud. La hegemonía no es sólo un asunto que concierna al Estado político, sino que está instalada en el interior del propio proceso de trabajo. Nuestra confrontación con la contumacia y resistencia de la Naturaleza es una especie de sublime socializado; y este carácter agradable del trabajo es todavía más gratificante para aquellos que se benefician de él.

Si hay algo a lo que la estética burkeana se opone con toda firmeza es a la noción de los derechos naturales. Es justo en este discurso secamente teorético, que en su día fue revolucionario, donde esta invocación a los hábitos más íntimos y sutiles del cuerpo cae en saco roto. El ensayo sobre lo bello y lo sublime constituye una sutil fenomenología de los sentidos, una cartografía de las delicadezas y disgustos del cuerpo. Burke está realmente fascinado con lo que sucede cuando escuchamos vibraciones bajas o pasamos la mano sobre superficies suaves, con la dilatación de las pupilas en la oscuridad o la sensación de un leve golpe en el hombro. Está muy preocupado por los olores dulces y los violentos sobresaltos en los sueños, con el poder vibratorio de la sal y por la cuestión de si la proporción es la causa de la belleza en lo vegetal. Toda esta extraña psicofisiología de andar por casa es una forma de política, una política que no pretende

dar crédito a ninguna noción teorética que no provenga en alguna medida de la estructura muscular del ojo o de la rugosidad de las huellas de los dedos. Si existen los derechos metafísicos, éstos se introducen en el interior de este denso espacio somático y se vuelven dispersos y no-idénticos. Así como los «rayos de luz penetran en un medio denso», afirma Burke en *Consideraciones sobre la Revolución Francesa*, esos derechos aparecen «en virtud de las leyes de la naturaleza refractados a partir de su línea recta», sufriendo «tal variedad de reflexiones y refracciones, que resulta absurdo hablar de ellos como si continuaran en la simplicidad de su dirección original»[33]. Lo que es natural en esos derechos es su desviación o aberración; su poder autodiseminador forma parte de su esencia. Cuando Burke añade que «la naturaleza del hombre es intrincada y los objetos de la sociedad se caracterizan por la mayor complejidad posible», habla como un esteticista en el sentido original del término.

Esto no quiere decir, sin embargo, que Burke rechace toda concepción relativa a los derechos humanos. Lo que discute no es tanto la inexistencia de esos derechos como la imposibilidad de definirlos. «Los Derechos Humanos se encuentran en una especie de *terreno intermedio*, imposible de definir, pero no imposible de distinguir»[34]. Están, en pocas palabras, como las leyes del artefacto, indudablemente presentes, pero son imposibles de abstraer de sus encarnaciones particulares. La tradición, para Burke, es igualmente una especie de legalidad sin ley. El verdadero peligro de los revolucionarios es que, como fanáticos antiesteticistas, proponen reducir la hegemonía a un poder desnudo. Son protestantes extremistas que, en su locura, creen que los hombres y las mujeres pueden contemplar esa terrible ley en toda su desnudez y seguir vivos, que consideran la posibilidad de eliminar toda mediación virtuosa e ilusión consoladora, que buscan destruir todo icono representativo y extirpar toda práctica piadosa, dejando, por tanto, al ciudadano hundido, desamparado y vulnerable ante toda la fuerza sádica de la autoridad. Enfurecido por esa iconoclasia, Burke habla anticipadamente de lo que Gramsci llamará más tarde «hegemonía»:

> Pero ahora todo ha de cambiar. Todas las benefactoras ilusiones a cuyo abrigo el poder se comportaba gentilmente y la obediencia con generosidad, que buscaban armónicamente la asimilación, que incorporaban a la política los sentimientos, que embellecían y suavizaban la so-

33. E. Burke, *Reflections on the French Revolution*, cit., p. 59.
34. *Ibid.*

> ciedad privada, han de ser disueltas por la antorcha conquistadora de este nuevo imperio de la verdad y la razón. Todos los ropajes decentes de la vida son violentamente desgarrados. Todas las ideas excesivas, pertrechadas con el guardarropa de una imaginación moral perteneciente al corazón y ratificada por el entendimiento, tan necesarias para cubrir las vergüenzas de nuestra desnudez, de nuestra naturaleza temblorosa, y para alzarla a la dignidad ante nuestra propia estimación, han de ser suprimidas y tachadas de ridículas, absurdas y anticuadas[35].

Con la imagen de la ejecución de María Antonieta en su mente, Burke prosigue denunciando la descortesía revolucionaria hacia las mujeres: «Todo homenaje rendido al sexo femenino en general como tal, y sin distinciones, pasa a ser denigrado como romance y locura». La ley es masculina, pero la hegemonía es una mujer: una ley travestida que, engalanada con vestimenta femenina, corre el peligro de dejar al descubierto su falo. El poder deja así de estetizarse. Desde este punto de vista radical, lo que provoca que los individuos se aferren tanto a él no es tanto la pasión desmedida como la horca. Toda esa región central crucial de la vida social que hay entre el Estado y la economía, ese rico tapiz de costumbres que transmuta las leyes en sentimientos, ha sido fatalmente abandonada.

> Estos sentimientos públicos, combinados con las buenas maneras, a menudo son requeridos como suplementos, a veces como correctivos, siempre como ayudas para la ley. El precepto que ha dado un hombre sabio y gran crítico para la construcción de un poema es también válido para los Estados: *Non satis est pulchra esse poemata, dulcia sunto* [No basta con que los poemas sean bellos, han de ser también dulces]. En todas las naciones debería haber un sistema de costumbres que una mente bien cultivada estuviera dispuesta a disfrutar. Si queremos amar nuestra patria, nuestra patria ha de ser digna de amor[36].

La mujer, lo estético y la hegemonía política se convierten, prácticamente, en conceptos análogos.

A la luz de esto podemos volver a la pugna entre Burke y Mary Wollstonecraft. No es del todo cierto, como Wollstonecraft sugiere, que Burke sea un esteta preocupado por el divorcio entre belleza y verdad moral. Por el contrario, desea *estetizar* esa verdad con objeto de hacerla firmemente hegemónica. La mujer, o la belleza, por tanto, se vuelve una especie de mediación de lo masculino; pero lo que Wollstonecraft sí acierta a ver es que este proceso no se produce a la

35. *Ibid.*, p. 74.
36. *Ibid.*, p. 75.

inversa. La belleza ha de incluirse dentro de la sublimidad de la ley masculina, a fin de suavizar sus rigores, pero la sublimidad moral no ha de quedar incluida paralelamente en lo bello. En este sentido, las mujeres quedan de hecho excluidas del dominio de la verdad y la moralidad. Burke deconstruye la oposición entre belleza y verdad, pero sólo de un modo parcial y unilateral. La belleza es necesaria para el poder, pero éste no es capaz de dominarla como tal; la autoridad precisa de la misma femineidad que emplaza más allá de sus límites.

La defensa burkeana de lo estético no ha de ser confundida con una especie de subjetivismo errático. Aunque crea con firmeza en una intuición previa a la razón, su posición es inflexible respecto a lo que considera una estetización perniciosa de los valores morales, y arremete en su ensayo sobre la estética contra «una infinidad de teorías caprichosas» que «nos han sumido en el error en el ámbito de la teoría del gusto y de la moral» (159). No debemos caer en el engaño de estas fantasías de altos vuelos hasta el punto de «eliminar de la ciencia de nuestros deberes sus bases genuinas (nuestra razón, nuestras relaciones y nuestras necesidades) y erigirlas sobre fundamentos visionarios e insustanciales» (159). Cuando se trata de la ideología moral, Burke es tan absolutista y objetivista como cualquier racionalista; como los teóricos del sentido moral, no puede simplemente creer que un poder no adecuado a la experiencia y al margen de la vida del cuerpo pueda conducir a los hombres y las mujeres a cumplir con sus deberes cívicos. Pero Shaftesbury, como hemos visto, era también un fuerte realista moral, y mantenía que la virtud residía más en la naturaleza de las cosas que en la costumbre, la fantasía o la voluntad. El relativismo moral que otros le achacan fue exactamente lo que criticó en la obra de su tutor, John Locke, quien «removió todos los cimientos, arrojó fuera del mundo todo orden y virtud y convirtió toda esta clase de ideas [...] en *innaturales* e infundamentadas en nuestras mentes»[37]. También Francis Hutcheson distingue entre un sentido moral y un sentido estético en lugar de identificarlos, puesto que afirmar que poseemos un sentido moral tan intuitivo como lo estético no significa concebirlos como equivalentes. Finalmente, también David Hume, como Shaftesbury, cree que el gusto implica un firme compromiso con lo racional. Para ambos, el gusto falso puede ser corregido por la argumentación y la reflexión, puesto que el entendimiento interviene en el proceso de las sensaciones. No hay motivos reales, en suma, para afirmar que estos pensadores perdieron la cabeza por el corazón.

37. Citado en P. Kivy, *The Seventh Sense*..., cit., p. 9.

Con todo, la tendencia general de esta corriente de pensamiento puede entenderse como un incesante vaciamiento del espíritu en nombre del cuerpo; las consecuencias políticas que se derivan de aquí son ambivalentes. Por una parte, reivindicar los derechos de la experiencia afectiva frente a una razón implacablemente unilateral es, no cabe duda, un rasgo en principio progresista. La mera irrupción de lo estético marca, en este sentido, una determinada crisis en la razón tradicional a la vez que abre una nueva orientación en el pensamiento que se antoja potencialmente emancipadora o utópica. A finales del siglo XVIII, esas invocaciones al sentimiento serán identificadas como peligrosamente radicales. Hay en lo estético un ideal de comunidad basado en la simpatía, el altruismo y los afectos naturales que, junto con la confianza en un individuo que experimenta placer en sí mismo, supone una afrenta para el racionalismo de la clase dirigente. Por otra parte, podría sostenerse también que un movimiento de este tipo acaba eventualmente suponiendo una pérdida devastadora para la izquierda política. De Burke y Coleridge a Matthew Arnold y T. S. Eliot, lo estético en Gran Bretaña ha sido patrimonio de la derecha política. La autonomía de la cultura, la sociedad como una totalidad expresiva u orgánica, el dogmatismo intuitivo de la imaginación, la prioridad de los afectos particulares y de las lealtades indiscutibles, la intimidatoria majestad de lo sublime, el incontrovertible carácter de la experiencia «inmediata», la historia como un crecimiento espontáneo insondable para el análisis racional: éstas son, en efecto, algunas de las formas en las que lo estético se convierte en un arma en manos de la política reaccionaria. Dicho de otro modo: la misma experiencia vital que es capaz de brindar una poderosa crítica de la racionalidad ilustrada puede convertirse también en la patria de la ideología conservadora. La clara y fría luz del racionalismo republicano y las abismáticas profundidades afectivas de lo poético llegaron a ser durante el siglo XIX antinomias reales. La sincera burla contenida en *The Rights of Man*, que lleva a cabo Tom Paine del estilo extravagantemente metafórico de Burke, constituye un primer ejemplo al respecto:

> El señor Burke debería darse cuenta de que está escribiendo historia, no *obras de teatro*, y que sus lectores esperan verdades, no la chorreante rimbombancia de una declamación sublime[38].

38. Th. Paine, *The Rights of Man*, London, 1958, p. 22 [*Los derechos del hombre*, introd. de H. N. Brailsford, trad. de J. A. Fernández de Castro y T. Muñoz Molina, Fondo de Cultura Económica, México, 1996].

Mary Wollstonecraft escribe con sorna sobre la «sensibilidad algodonada» de Burke, y califica su inteligencia como «la veleta de los sentimientos desatados» y su actitud intelectual como lamentablemente afeminada. «Hasta las señoritas, señor mío», dice con sorna, «serían capaces de repetir sus enérgicas ocurrencias, y narrar con ese estilo tan histriónico buena parte de sus exclamaciones sentimentales»[39]. De ahí que, en contraste, su propia definición de los derechos humanos sea —como ella afirma— «viril».

Después de la obra de Blake o Shelley, el mito y el símbolo en la literatura británica se vuelven cada vez más un coto reservado de la derecha política, mientras que la «poesía política» deviene un eficaz oxímoron. El discurso del racionalismo radical se revela particularmente resistente a lo estético: resistente, quiero decir, respecto a lo que son ahora las definiciones hegemónicas de arte. En realidad, no puede haber una comunicación muy fluida entre el lenguaje analítico de la disensión política y esas sutiles irrupciones de la sensibilidad que van a empezar a monopolizar el sentido de la poesía. Al mismo tiempo, es evidente que lo estético no puede servir como ideología dominante para la clase media, que, envuelta en la confusión de la acumulación industrial del capitalismo, necesitará algo mucho más sólido que el sentimiento y la intuición para asegurar su gobierno. El sentimentalismo, desde el punto de vista de la Inglaterra victoriana, acabará convirtiéndose poco a poco en la insignia de una burguesía temprana, y de algún modo más serenamente dueña de sí misma, que aún tendrá que soportar los cataclismos de la revolución política en el extranjero y de la transformación industrial en casa. Una burguesía, dicho sea de paso, que aún sigue siendo extraordinariamente cultivada. La ideología dominante de la Inglaterra victoriana se definirá, sin embargo, por un virulento utilitarismo antiestético, un fruto tardío del racionalismo ilustrado. El autointerés obtiene aquí la supremacía frente al sentido moral, mientras la costumbre, la tradición y la sensibilidad se someten a la fría luz de la crítica racional. Sin embargo, no es fácil ver cómo esa ideología analítica tan anémica puede realmente llevarse a la práctica: si el sujeto de Bentham debe calcular laboriosamente las posibles consecuencias de cada una de sus acciones, ¿cómo pueden desarrollarse con eficacia las prácticas sociales? ¿Qué ha pasado con el hábito y la virtud, con el impulso espontáneo y el inconsciente político? ¿Cómo puede esta doctrina advenediza, privada de estas características, conseguir alguna vez la hegemonía política? Alarmado por estas lagunas, John Stuart Mill realiza una síntesis de la

39. M. Wollstonecraft, *Vindication*..., cit. p. 5.

tradición racionalista y de la estética resucitando el lenguaje de la hegemonía de Burke:

> [El benthamismo] no hará nada [...] en favor de los intereses espirituales de la sociedad; ni siquiera se basta a sí mismo en lo que concierne a los intereses materiales. Lo que por sí solo es causa de cualquier interés material por la existencia, lo que por sí solo posibilita que un conjunto de seres humanos exista como sociedad, es el carácter nacional [...] Una filosofía de las leyes y de las instituciones, que no esté basada en una filosofía del carácter nacional, es un absurdo [...][40].

Bentham, proclama Mill, se equivoca al considerar únicamente el aspecto moral de la conducta humana, puesto que uno también ha de mirar por las cualidades estéticas (la belleza) y las simpatías (lo que es digno de amar). Si el error del sentimentalismo es poner a estas últimas en contra del primero, el desastre de un utilitarismo no reconstruido es deshacerse de ellas por completo. Todo lo que hay que hacer es, por tanto, fusionar a Bentham y a Coleridge, y ver en qué medida el uno es «la contrapartida que completa» al otro. Es como si una contradicción estructural en la ideología de la clase dominante pudiera ser resuelta con tan sólo sostener un libro diferente en cada mano.

Sin embargo, el gesto de Mill no es tan inútilmente academicista como parece a primera vista. Es cierto que la clase media industrial, con sus áridas doctrinas instrumentalistas, es incapaz de generar una estética persuasiva por sus propios medios; incapaz, dicho más concretamente, de desarrollar los estilos y las formas que pudieran tejer ese poder no bienvenido en el entramado de lo cotidiano. Para conseguir tal fin, debe mirar a otra parte, a lo que Antonio Gramsci llamó los intelectuales «tradicionales»; y esto, en la evolución de Coleridge a John Ruskin y Matthew Arnold, es exactamente lo que va a suceder. La compleja alianza decimonónica entre lo patricio y lo filisteo, la cultura y la sociedad, es, entre otras cosas, el relato de una ideología en busca de su hegemonía: de una burguesía espiritualmente desarticulada y obligada a ir a la escuela junto a una derecha estetizante que habla de unidad orgánica, de certidumbre intuitiva y del libre juego de la mente. Que esta genealogía estética genere además una crítica poderosamente idealista de la utilidad burguesa es la otra cara de la historia; si lo filisteo y lo patricio se han aliado en un

40. J. Stuart Mill, *Essays on Bentham and Coleridge*, ed. de F. R. Leavis, London, 1962, p. 73.

sentido, en otro se llevan a matar. De hecho, las relaciones entre ellos son el típico caso de una conexión tirante entre hechos y valores. La única ideología moral que realmente obliga es aquella que logra fundamentarse de algún modo en las condiciones materiales reales; si fracasa en ello, su idealismo será una constante fuente de turbaciones políticas. Los discursos acerca del valor ideal separados muy nítidamente del modo en el que los hombres y las mujeres experimentan realmente sus condiciones sociales sólo son testimonio de su propia redundancia, y, en esa medida, son políticamente débiles. Este problema se hizo cada vez más grave para la clase media decimonónica, aún muy dependiente de determinados valores metafísicos para su legitimación ideológica, pero también peligrosamente predispuesta a subvertir algunos de estos valores a causa de la naturaleza de sus actividades materiales. Sus prácticas secularizadoras y racionalizadoras provocaron que muchas veneraciones tradicionales, y entre ellas algunas de las religiosas, entraran en un descrédito cada vez mayor; en este sentido, la naturaleza de la «base» se encontró peligrosamente enfrentada con los requisitos de la «superestructura». La crítica de la metafísica que lleva a cabo Kant señala el punto en el que se vuelven teóricamente difíciles de justificar, en el ámbito de sus prácticas ideológicas rutinarias, algunas de las doctrinas en las que confía el orden dominante. El capitalismo industrial no es capaz en absoluto de renunciar bruscamente a los valores «espirituales»; pero la invocación de esos valores con el paso del tiempo caerá en el vacío. Por lo que respecta a la burguesía victoriana, el neofeudalismo nostálgico de un Carlyle o de un Ruskin no puede ser abrazado ni rechazado por completo; por muy excéntricos e irrisoriamente ilusorios que puedan parecer sus puntos de vista, son sin embargo una importante fuente de estímulo ideológico y de edificación moral que el mercado, al menos para los órdenes inferiores, es dolorosamente incapaz de proporcionar.

Lo estético ofrece una respuesta a esa manida cuestión de dónde han de deducirse los valores en unas circunstancias en las que ni la sociedad civil ni el Estado político parecen poder brindar estos valores con una fundamentación plausible. Ya hemos visto algunas de las dificultades con las que tenía que vérselas la clase media en su intención de cimentar su solidaridad espiritual en la base degradada de una sociedad civil. La otra estrategia era volver, a la manera arnoldiana, al Estado como lugar ideal de «cultura». A lo largo del siglo XIX, muchos pensadores recurrieron a esta solución aparentemente prometedora. Tenía, en cambio, un inconveniente: el hecho de que el Estado es en última instancia un aparato coercitivo, y por tanto

una institución reñida con el ideal de una comunidad unida en torno a un placer libre de imposiciones. Y es que toda la cuestión del gusto estético, como modelo de comunidad espiritual, radica en que es un modelo que no puede ser obligatorio. Ahora bien, si cada vez resulta más difícil derivar el valor del modo en que el mundo está constituido o del modo en que podría llegar a ser con cierta verosimilitud; si la sociedad civil cae muy bajo para poder vivir en ella y la metafísica asciende demasiado alto, parece que no queda otra alternativa que reconocer el profundo misterio que va unido a ese valor. El mero hecho de mentar «sentido moral» significa confesar que no existe ya un fundamento racional demostrable para el valor, por mucho, incluso, que sigamos teniendo experiencia de él. La moralidad, como el gusto estético, se vuelve un *je ne sais quoi*: sólo sabemos qué es lo que está bien y qué es lo que está mal, como sabemos que Homero es grandioso o que alguien nos está tomando el pelo. Este punto de vista combina el dogmatismo de todas esas invocaciones a la intuición o a la «experiencia inmediata» con una serena confianza prefreudiana en la presencia inmediata del sujeto ante sí mismo.

Dar una respuesta estetizante a los orígenes problemáticos del valor significa en esa medida enraizar el valor en las sutilezas del cuerpo afectivo. Otra posible estrategia estetizante, radicalmente diferente, es fundamentar el valor no en la sensibilidad, sino en sí mismo. Bajo esta perspectiva, el valor no es algo *detrás* de lo cual uno pueda conseguir o reducir un tipo de orden o principio más fundamental; se deduce radicalmente de sí mismo, es una ley que no se somete a determinación externa alguna. Éste, en efecto, es el punto de vista de la segunda *Crítica* de Kant, según el cual la ley moral es plenamente autónoma. Uno ha de ser bueno no porque sea placentero o práctico, sino porque es moral serlo, en el sentido en el que la razón tiene un interés en su propia función práctica. Un argumento de este tipo no se abalanza tanto sobre lo estético por representar algo afectivo —es más, se planta con firmeza frente a toda mera sensibilidad—, cuanto por ser una dimensión «autotélica»: esa instancia que, al estilo de la divinidad, lleva en sí misma sus propios fines, y se genera a sí misma de manera milagrosa a partir de su propia sustancia. Este movimiento, no cabe duda, refuerza la esfera del valor en términos absolutos; pero lo hace al terrible precio de amenazar con extirparlo del mundo material en el que supuestamente debería funcionar. Como sucede con el primer Wittgenstein, el valor, de algún modo, no esta ya más *en* el mundo. Si el valor es inviolable, es porque en alguna medida es invisible. De ahí que el orden gobernante apenas tenga otra elección que la subjetivación del valor, esto es: desplazarlo para comodidad

suya cerca del flujo relativista de la vida cotidiana o aislarlo contra esa esfera en una espléndida autonomía difícilmente distinguible de la mera impotencia. De nuevo, nos encontramos con el dilema de confiar el valor a las circunstancias de la sociedad civil del día a día o de alienarlo en unas alturas olímpicas, desde donde sólo conseguirá medir la infranqueable distancia que le separa del mundo real.

No deja de ser una significativa ironía histórica que el nacimiento de la estética como discurso intelectual coincida con el periodo en el que la producción cultural está empezando a sufrir las miserias e indignidades de la mercantilización. La particularidad de lo estético reside en cierto modo en brindar una compensación espiritual por esta degradación: es justo cuando el artista comienza a ser rebajado a pequeño productor de mercancías cuando él o ella reclamará el estatuto trascendente del genio. Pero hay otra razón más para que el artefacto pase a un primer plano en manos de la estética. Lo que el arte puede ofrecer ahora, en esa lectura ideológica suya denominada lo estético, es un modelo de sentido social más general: una imagen de autorreferencialidad que, en virtud de un movimiento audaz, se aprovecha de la verdadera ausencia de funcionalidad de la práctica artística y la transforma en una visión del bien supremo. Como forma de valor fundamentada completamente en sí misma, carente de todo significado o finalidad práctica, lo estético es, en efecto, un elocuente testimonio de los oscuros orígenes y de la enigmática naturaleza del valor en una sociedad que parece negarlo en cualquier ámbito, pero al mismo tiempo un utópico destello que alumbra una alternativa a esta condición miserable. En esa medida, lo que la obra de arte imita en su misma finalidad sin fin, en el incesante movimiento por el que se eleva a sí misma desde sus insondables profundidades, no es otra cosa que la propia existencia humana, la cual (para escándalo de los racionalistas y de los utilitaristas) no precisa de otro argumento racional que el de su propio disfrute. Desde el punto de vista de esta doctrina romántica, una obra de arte tiene más implicaciones políticas justo donde es más gloriosamente inútil.

Sin embargo, también podría suceder que lo estético hiciera algo más que presentar un nuevo concepto de valor. Si por una parte es autónomo respecto a lo real, por otra podría también proporcionar una promesa de reconciliación a los ámbitos escindidos del hecho y el valor. Para Baumgarten, como hemos visto, lo estético es una región adyacente aunque diferente de lo cognitivo; con Hume, lo cognitivo queda firmemente reducido a una forma de sensibilidad no muy alejada de lo estético. Sin embargo, uno podría observar la relación existente entre estas dos esferas de un modo muy distinto. Cuando

la ciencia contempla el mundo, lo que conoce es un espacio impersonal de causas y procesos muy independiente del sujeto y preocupantemente indiferente al valor. Pero el hecho de que por lo general podamos conocer el mundo, a pesar de lo terribles que sean las noticias que este conocimiento nos proporcione, debe ciertamente presuponer que existe algún tipo de armonía fundamental entre nosotros y él. Para que haya conocimiento, en primer lugar, nuestras facultades deben estar ajustadas de algún modo sorprendente a la realidad material. Para Immanuel Kant, por ejemplo, es la contemplación de esta forma pura de nuestra cognición, de sus mismas condiciones posibles, lo que constituye lo estético. Bajo este punto de vista, lo estético ya no es más un mero suplemento a la razón, o un sentimiento al que pueda reducirse la racionalidad; es tan sólo el estado en el que el conocimiento más común, en el acto de dirigirse a su objeto, se detiene de repente y se vuelve sobre sí mismo, se olvida de su referente durante un momento y atiende en cambio, en medio de un maravilloso destello de autoalienación, al modo milagrosamente oportuno en el que su estructura interna parece ajustarse a la comprensión de lo real. Es como si el conocimiento fuera observado bajo otra luz, atrapado *in fraganti*; en esta pequeña crisis o interrupción reveladora de nuestras rutinas cognitivas, no *lo que* conocemos, sino el propio hecho de *que* conocemos se convierte en el misterio más profundo y sorprendente. Lo estético y lo cognitivo no son esferas separables, pero tampoco son esferas que puedan ser reducidas la una a la otra. Lo estético, de hecho, no es en absoluto una «esfera»: es justo ese momento que abandona el mundo y se aferra en cambio al acto formal de conocerlo. Si la sociedad ha partido, por tanto, la experiencia humana por la mitad, confrontando un objeto vaciado de valor intrínseco con un sujeto obligado ahora a crear todo valor desde sí mismo, lo estético se convertirá en manos de Kant en un modo de restañar esa herida, y así de volver a unir a la humanidad con un mundo que parece haberle dado la espalda.

3

LO IMAGINARIO KANTIANO

¿Cuál es la razón de que la filosofía moderna se haya dirigido con tanta frecuencia a la temática epistemológica? ¿Por qué el drama del sujeto y el objeto, esa narrativa tan cargada de acoplamientos y resquebrajamientos, combinaciones y desafortunadas alianzas, ha dominado de una manera tan obsesiva la escena filosófica moderna, como ese cuento de los dos compañeros incompatibles, continuamente en pie de guerra para ganar al otro un palmo de frontera, pero que, sin embargo, no pueden evitar su fatal fascinación mutua ni decidir llevarse bien tras otra dolorosa separación?

Que el sujeto individual llegue a ocupar el centro del escenario e interprete de nuevo el mundo desde sí mismo, es algo que se deduce en buena lógica de la economía y la práctica política burguesas. Ahora bien, cuanto más se reduce el mundo a criterios subjetivos, más rápidamente comienza este sujeto tan privilegiado a socavar las mismas condiciones objetivas de su propia posición de preeminencia. Cuanto más extiende el sujeto su dominio imperial sobre la realidad, más relativiza ese terreno en función de sus necesidades y deseos, lo que provoca que la sustancia del mundo se disuelva en la materia de sus propios juicios. Y más se erosiona de este modo cualquier criterio objetivo que permita medir la significación o, incluso, la realidad de su propia experiencia. El sujeto necesita saber que es supremamente valioso, pero no puede alcanzar este conocimiento si su propio solipsismo ha cancelado cualquier escala desde la cual pueda medirse ese valor. ¿*Sobre* qué se concede privilegios al sujeto, si el mundo ha quedado firmemente reducido a nada más que a una obediente imagen especular de sí mismo? El sujeto burgués parece en este sentido

una criatura trágicamente autodestructiva, una figura cuya autoafirmación se vuelve inexorablemente sobre sí misma para carcomer sus propias condiciones de posibilidad. Como escribe Fredric Jameson:

> Debemos reflexionar sobre la anomalía de que es sólo en el entorno más completamente humanizado, aquel que encarna de un modo más pleno y evidente el producto final del trabajo humano, donde la vida se vuelve carente de sentido; y de que esa desesperación existencial se manifiesta en primer lugar como tal de un modo directamente proporcional a la eliminación de la naturaleza, de lo no-humano o anti-humano, al creciente retroceso de todo lo que amenaza la vida humana y la perspectiva de un control sin límites sobre el universo externo[1].

El presupuesto de la subjetividad es precisamente una determinada objetividad; la subjetividad tiene que tener toda la solidez de un hecho material, y, sin embargo, no puede, por definición, aspirar a tal cosa. Es de vital importancia para mí que el mundo confirme mi subjetividad y, sin embargo, sólo soy un sujeto en la medida en que de antemano hago existir ese mundo. Cuando se apropia de la naturaleza exterior en su totalidad, el sujeto burgués descubre, para su desconsuelo, que, con ella, también se ha apropiado de su propia objetividad.

Esta «objetividad» podría traducirse aquí, algo crudamente, en el imperativo: «Tú respeta mi propiedad, y yo respetaré la tuya». El otro establece mi objetividad dejándome en paz, y se dota a sí mismo de libertad y objetividad en ese preciso acto. La propiedad, la misma marca y el mismo sello de la objetividad, no es nada si no está fundada en un complejo sistema de salvaguardas legales y garantías políticas; pero el mismo subjetivismo de un orden basado en la propiedad se volverá a traición en contra de todas esas sanciones objetivas, que nunca podrán tener la misma fuerza existencial o realidad ontológica que el sujeto como tal. Lo que no es subjetivo sólo puede autentificarse a través de la propia experiencia del sujeto, donde siempre corre el riesgo de convertirse en mismidad y, de este modo, abolirse. Paralelamente, lo que permanece más allá del yo aparece del mismo modo desrealizado en un mundo en el que la subjetividad es la medida de todas las cosas. El sujeto burgués necesita un Otro para asegurarse de que sus poderes y propiedades son algo más que una alucinación, de que sus actividades tienen sentido porque se producen en un mundo objetivo compartido; aun así, una

1. F. Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca/London, 1981, p. 251.

alteridad de este tipo es insoportable para el sujeto, y debe ser o repelida o introyectada. No puede haber soberanía sin alguien sobre el que reinar, aunque su misma presencia amenace con poner en peligro el propio poderío. Lo que confirma la identidad del sujeto no puede evitar exponerla como si estuviera constreñida: marcar *tus* límites («fuera de mi propiedad») significa dibujar, imposiblemente, lo propio.

Sin una norma de objetividad, el sujeto queda reducido al acto de concederse a sí mismo valor, algo que significa a la vez el desplante desafiante del moderno («¡Sólo me concederé valor a mí mismo!») y su hueco grito de angustia («¡Estoy tan solo en el universo!»). Se trata de la doble naturaleza del humanismo, que no parece conocer ningún terreno intermedio entre su manía de ejercer su poder y el deprimente conocimiento de que esto ha de llevarlo a cabo en un lugar vacío. De tal modo que Kant intentará reparar el daño subjetivista causado por el empirismo escéptico de Hume restaurando un orden objetivo de las cosas, pero restaurándolo ahora, ante la imposibilidad de un retroceso hacia un racionalismo sin sujeto, desde el punto de vista del propio sujeto. En una tarea heroica, el mundo objetivo debe ser salvado de los destrozos del subjetivismo y pacientemente reconstruido, pero en un espacio en el que el sujeto, pese a estar constituido por las célebres categorías, siga siendo soberano. En realidad, no sólo soberano, sino también (en contraste con el sujeto perezoso del empirismo) optimista y activo, con toda la energía productiva que caracteriza a un capitalista epistemológico. El problema radica en conservar toda esa energía configuradora sin subvertir el terreno objetivo que garantiza su significación; y Kant, por ello, rastreará en la propia textura de la experiencia del sujeto aquello que sobrepasa sus límites y apunta a la realidad del mundo material. La actividad productiva de *este* sujeto asegurará la objetividad en lugar de minarla: nadie volverá a podar la rama en la que está sentado.

Si la esencia de la subjetividad es la libertad, entonces la burguesía parece condenada a la ceguera en el punto más alto de su poder, ya que la libertad es, por definición, incognoscible. Lo que podemos conocer es lo determinado; y todo lo que podemos decir acerca de la subjetividad es que, sea lo que sea, ciertamente no está determinada. El sujeto, el principio que funda toda la empresa, se desliza por la red de la representación y aparece en su propia unicidad como si no fuera más que una muda epifanía o un silencio elocuente. Si el mundo es el sistema de los objetos cognoscibles, entonces el sujeto que conoce estos objetos no puede estar él mismo en el mundo, no más de lo que, como señala el primer Wittgenstein, un ojo puede ser un objeto den-

tro de su propio campo visual. El sujeto no es una entidad fenoménica susceptible de ser considerada junto a los objetos entre los que se mueve: es lo que hace que esos objetos se presenten en un primer plano, y por ello se mueve en otra esfera completamente diferente. El sujeto no es un fenómeno en el mundo, sino un punto de vista trascendental sobre él. Podemos, por así decirlo, mirarlo de soslayo mientras se ofrece junto a las cosas que representa, pero, como el otro espectral que camina junto a ti en *La tierra baldía*, se desvanece si intentas mirarlo de frente. Fundar la posición del sujeto abre la vertiginosa perspectiva del infinito retroceso de los meta-sujetos. Quizá por ello el sujeto sólo puede aparecer de un modo negativo, como exceso o trascendencia vacíos de cualquier particularidad. No podemos aprehender al sujeto, pero mediante el sublime kantiano podemos, por caso, comprender su incomprensibilidad, que se muestra como la negación de toda determinación. El sujeto aparece en alguna medida sacado del mismo sistema del que es eje esencial, a la vez fuente y suplemento, creador y resto. Es lo que posibilita la presencia del mundo, pero está desterrado de su propia creación y de ninguna manera puede ser deducido de ella, salvo en el sentido fenomenológico de que debe haber alguna cosa *ante* la cual la apariencia sea eso: apariencia. Esta instancia gobierna y manipula la Naturaleza, aunque, dado que no posee ni un átomo de materialidad en su propia construcción, es un misterio cómo ha llegado a tener algo que ver con algo tan bajo como los simples objetos. Tendido como está en el mismo límite de lo que puede ser conocido, este pródigo poder de estructuración o capacidad insondable parece ser a la vez pura insuficiencia y negación. La libertad es el propio aliento vital del orden burgués, aunque no pueda ser imaginada en sí misma. En el momento en que intentamos circunscribirla en un concepto, saltando, por así decirlo, sobre nuestra propia sombra, se escapa del horizonte de nuestro conocimiento, dejando a nuestro alcance nada más que las severas leyes de la necesidad de la Naturaleza exterior. El «yo» no denota una sustancia, sino una perspectiva formal sobre la realidad, y no hay una manera clara de descender desde esta unidad trascendental de la percepción a la monótona existencia material de uno en el mundo. La empresa de la ciencia es posible, pero debe caer fuera del dominio que investiga. Conocedor y conocido no ocupan el mismo terreno, a pesar de que ese tráfico íntimo entre ambos, el conocimiento, pueda sugerir lo contrario.

Si la libertad ha de prosperar, si el sujeto ha de ampliar su poder colonizador sobre las cosas y sellarlas con su presencia indeleble, entonces el conocimiento sistemático del mundo es esencial, y esto

incluye también el conocimiento de los otros sujetos. No puedes esperar operar como un capitalista eficaz en medio de una alegre ignorancia de las leyes de la psicología humana: y ésta es una razón por la que el orden establecido precia tener a su disposición un cuerpo de conocimiento detallado sobre el sujeto, lo que se suele llamar «ciencias humanas». Sin conocimiento no puedes pretender ser libre, por mucho que el conocimiento y la libertad sean, en un sentido curioso, antitéticos. Si el conocimiento de los otros es fundamental para mi libertad, de esto se deduce que ellos también pueden conocerme, en cuyo caso mi libertad puede quedar reducida. Siempre puedo consolarme con la idea de que todo lo que puede llegar a conocerse sobre mí, por definición, no soy yo: es algo heterónomo a mi ser auténtico, dado que el sujeto no puede quedar cautivo en una representación objetiva. Pero en este caso, se podría decir que, cuando compro simplemente mi libertad a sus expensas, la gano y la pierdo de golpe: puesto que me he privado a mí mismo de la posibilidad de conocer a otros en su propia esencia, y podría pensarse que un conocimiento de esa clase es esencial para mi propio autodesarrollo.

El conocimiento, en otras palabras, está hasta cierto punto en contradicción con el poder que fomenta. Para las «ciencias humanas», los sujetos deben ser inteligibles y predecibles, pero la transparencia que ello conlleva está reñida con la doctrina de la inescrutabilidad de lo humano con la que el capitalismo tiende a mistificar sus relaciones sociales. Todo conocimiento, de ello es consciente el Romanticismo, contiene una ironía secreta o contradicción incipiente: debe, por una parte, dominar su objeto y enfrentarse a él como si fuera otro, reconocerle una autonomía que automáticamente subvierte. La fantasía de la completa omnipotencia tecnológica encubre una pesadilla: al apropiarse de la Naturaleza uno se arriesga a erradicarla, y a apropiarse de nada más que de los propios actos de conciencia. Hay un problema semejante con el carácter predecible de los hechos, que, cuando se abandonan los fenómenos en manos de los sacerdotes de la sociología, amenaza con abolir la historia. La ciencia predictiva encuentra las grandes narraciones progresistas de la historia de la clase media, pero, en el mismo movimiento, las mina, al convertir toda diacronía en una secreta sincronía. La historia como riesgo, empresa y aventura alcanza un punto muerto con la forma más privilegiada de cognición burguesa, el *Eros* de la historia está enfrentado con el *Tánatos* de la ciencia. Ser libre significa calcular los movimientos de tus competidores mientras uno se mantiene impenetrable a tal cálculo; pero dichos cálculos pueden por sí mismos llegar a modificar el comportamiento de los propios competidores a

través de modalidades con capacidad de imponer límites al proyecto de libertad de uno. La mente no posee ningún modo de dominar esta situación inestable en su totalidad; un conocimiento de este tipo, en palabras de Kant, sería la fantasía metafísica de un entendimiento sin perspectiva. Una cierta ceguera es la condición de la historia burguesa, y ésta crece alimentada por la ignorancia de un resultado seguro. El conocimiento es poder, pero cuanto más se tiene más amenaza con robarte tu deseo y dejarte impotente.

Para Kant todo conocimiento de los otros está condenado a ser puramente fenoménico, siempre lejano de las fuentes secretas de la subjetividad. Alguien puede clasificar mis deseos e intereses, pero si no he de ser un simple objeto empírico, debo trascender estas cosas, todo lo que puede ser trazado en un mapa por el conocimiento empírico. Ninguna investigación de este tipo puede resolver la delicada cuestión de cómo esos deseos e intereses llegan a ser *míos*: de qué significa para mí, antes que para ti, experimentar ese particular anhelo. El conocimiento de los sujetos humanos es imposible, pero no porque ellos sean seres tan enrevesados, múltiples y descentrados como para parecer impenetrablemente opacos, sino porque es sencillamente un error considerar que el sujeto pertenece a esa clase de cosas que pueden llegar a ser conocidas. No se trata de un objeto de conocimiento verosímil, igual que el «Ser» es algo que no podemos conocer del mismo modo que una figurita de mazapán. Sea lo que sea lo que pensemos que conocemos, siempre terminará siendo una especie de entidad convenientemente espiritualizada, pensada conforme a las líneas de un objeto material, la mera parodia o imagen espectral de una cosa. Jacques Derrida ha mostrado de hecho que, cuando Kant imagina la libertad humana, llega a concebir la más inmaterial de las realidades en términos de un objeto natural orgánico[2]. El sujeto no es bajo ningún concepto un objeto: lo que significa decir que es una especie de nada, que su tan cacareada libertad no es sino un lugar vacío.

Por supuesto, tener un conocimiento fenoménico de los otros puede ser suficiente para servirnos de ellos en nuestro beneficio. Pero no es suficiente para construir la clase de subjetividad universal que una clase gobernante necesita para afirmar su solidaridad ideológica. Para este fin, se podría conseguir algo que, pese a no ser estrictamente conocimiento, fuera, no obstante, lo más parecido. Este pseudoconocimiento es lo que llamamos estética. Cuando, para Kant, nos encontramos a nosotros mismos coincidiendo espontáneamente en un juicio estético, y somos capaces de estar de acuerdo en que un determinado fenómeno es sublime o bello, ponemos en práctica una preciosa forma de intersubjetividad, constituyéndonos como una comunidad de sujetos con capacidad de sentir, vinculada por un sentido inmediato derivado de nuestras capacidades compartidas. La estética no es en modo alguno cognitiva, pero tiene consigo algo que se asemeja a la forma y estructura de lo racional; por tanto, desarrolla vínculos con toda la autoridad de la ley, pero en un nivel más afectivo e intuitivo. Lo que nos conforma mutuamente como sujetos no es el conocimiento, sino una inefable reciprocidad en el sentimiento. Y esto es, ciertamente, una razón de peso por la que la estética ha aparecido de una manera tan central en el pensamiento burgués: lo preocupante de esta verdad es que, dentro de un orden social marcado por la división en clases y el mercado competitivo, sobrevendrá finalmente aquí, y sólo aquí, el hecho de que los seres humanos sean mutuamente miembros de una íntima *Gemeinschaft*. En el ámbito del discurso teorético, nos conocemos unos a otros sólo como objetos; en el ámbito moral, nos conocemos y respetamos recíprocamente como sujetos autónomos, pero no somos capaces de tener idea alguna de qué significa esto, dado que el sentimiento abrigado hacia los demás no es un elemento esencial dentro de este conocimiento. En la esfera de la cultura estética, sin embargo, podemos experimentar nuestra humanidad compartida con la inmediatez propia de nuestra respuesta ante una bella pintura o una magnífica sinfonía. La paradoja reside en que, a primera vista, es en los aspectos más privados, frágiles e intangibles de nuestras vidas donde nos mezclamos más armónicamente con los otros. Esto pone en evidencia una doctrina sorprendentemente optimista a la vez que amargamente pesimista. Por un lado tenemos: «¡Qué maravilloso que la unidad humana pueda ser hallada en la propia intimidad del sujeto, y en la aparentemente más caprichosa y voluble de las respuestas: el gusto estético!». Por otro: «¡Cuán enferma y precaria debe ser la solidaridad humana, si finalmente no puede enraizarse en algo más firme que los caprichos del gusto estético!». Si lo estético ha de cargar con el peso de la comunidad humana, es porque la sociedad política, cabría sospechar, no debe ser un importante objeto de deseo.

En realidad, la propia sociedad política de Kant no era, ni mucho menos, una sociedad burguesa plenamente desarrollada, de ahí que hablar de él como de un filósofo burgués podría parecer sencillamente un anacronismo. No obstante, de algún modo, su pensamiento

2. Cf. J. Derrida, «Economimesis»: *Diacritics* 11/2 (1981). Hay que señalar que Kant había considerado sin lugar a dudas esta necesidad de imaginarse lo no-fenoménico en términos fenoménicos completamente inevitable.

bosqueja los ideales del liberalismo de clase media y, en esa medida, su pensamiento es utópico en el sentido más positivo y enriquecedor del término. Desde el corazón de un régimen autocrático, Kant abogará valientemente por valores que a la postre se revelarán como subversivos en relación con ese mismo régimen. Sin embargo, no deja de ser una maniobra curiosamente limitada reivindicar a Kant en esta línea como un campeón del liberalismo y pasar por encima de las maneras en que su pensamiento está ya revelando algunos de los problemas y contradicciones del orden emergente de la clase media.

Si, estrictamente hablando, no podemos conocer al sujeto, al menos, así podríamos consolarnos, podemos conocer el objeto. De un modo harto irónico, esta última operación en la sociedad burguesa se vuelve sin embargo tan inimaginable como la anterior. Si tenemos en cuenta que la mirada de Kant sobre el sujeto humano es nouménica, esto es, va mucho más allá de los límites de la investigación conceptual, podrá deducirse más fácilmente que piensa lo mismo del objeto, la infame e inescrutable *Ding an sich*, que se desliza por un horizonte de nuestro conocimiento al igual que el sujeto fantasmal se desvanece por el otro. Georg Lukács ha señalado que esta opacidad del objeto en Kant es un efecto de la reificación, por medio de la cual los productos materiales se mantienen heterogéneos en su rica particularidad para las categorías formales y mercantilizadas que intentan aprehenderlos[3]. Consecuentemente, deben ser enviados a la «irracional» oscuridad exterior de lo incognoscible, dejando que el pensamiento se enfrente a su propia sombra. En este sentido, la *Ding an sich* no es tanto una entidad suprasensible como el límite material de todo ese pensamiento reificado, un eco desdibujado de la resistencia muda de lo real a éste. Recuperar la susodicha cosa en sí misma como valor de uso y producto social significaría a la vez revelarla como una totalidad social suprimida, y restaurar todas las relaciones sociales que blanquean las categorías mercantilizadas. Aunque Kant, sin lugar a duda, se interese por la materialidad, parece como si el asunto no pudiera aparecer en toda su irreductibilidad *dentro* del sistema kantiano; pero es precisamente este asunto, en la forma de determinadas relaciones sociales contradictorias, el que genera la estructura de la totalidad del sistema en primera instancia.

3. Cf. G. Lukács, *History and Class Consciousness*, London, 1971, pp. 114-134 [*Historia y conciencia de clase*, trad. de M. Sacristán, Orbis, Barcelona, 1985]. Cf. asimismo L. Goldmann, *Immanuel Kant*, London, 1971 [*Introducción a la filosofía de Kant*, trad. de J. L. Etcheverry, Amorrortu, Buenos Aires, 1974].

La cosa en sí es, por tanto, una clase de significante vacío de ese conocimiento total que la burguesía no para de soñar, pero que siempre frustra mediante sus actividades fragmentadas y separadoras. En el acto de conocer, el sujeto no puede evitar proyectar desde su perspectiva inevitablemente parcial la posibilidad fantasmal de un conocimiento que sobrepase todas las categorías, que se arriesgue a alcanzar aquello que *puede* conocer de un modo exiguamente relativo. El sujeto languidece paralizado por una rabiosa epistemofilia que es a la vez lógica para su proyecto —¡abarcar el mundo entero en un solo pensamiento!—, pero también potencialmente subversiva respecto a él: dado que tales engaños metafísicos sencillamente le distraen de la tarea oportuna del verdadero conocimiento, que siempre debe ser conocimiento desde una u otra perspectiva. Así escribe Lukács:

> Por un lado, [la burguesía] adquiere un creciente control sobre los detalles de su existencia social, supeditándolos a sus necesidades. Por otro, pierde, también de un modo progresivo, la posibilidad de ganar un control intelectual sobre la sociedad como conjunto y con ello pierde sus propias capacidades de liderazgo[4].

En la cima de su dominio, por ello, la clase burguesa se encuentra a sí misma curiosamente desposeída por ese orden que ha creado, encajada como está entre, por un lado, la incognoscible subjetividad y, por otro, el objeto inconquistable. El mundo real es irracional, más allá del dominio del sujeto, una huella totalmente invisible de la resistencia a las categorías del entendimiento, que se enfrentan a él a la manera de formas vacías, abstractas, que arrojan una cierta facticidad brutal. Las categorías como tales están, de este modo, modeladas según la forma de la mercancía. En una situación así, uno puede acomodarse estoicamente a la imposibilidad de reducir lo real a pensamiento, reconociendo, por tanto, los límites de la propia subjetividad; o cabe también seguir la senda de Hegel y buscar la recuperación del objeto material en el interior del espíritu. La primera estrategia, la de Kant, asegura un entorno real para el sujeto, pero a costa de una reducción de sus poderes. Indudablemente, los objetos existen, pero no es posible su completa apropiación. La última, la maniobra de Hegel, permite la apropiación absoluta del objeto, pero se vuelve problemático y oscuro determinar en qué sentido es aún realmente un *objeto*. Se garantizan poderes en expansión para el sujeto, pero a riesgo de disolver el terreno de lo objetivo que debería garantizarlos.

4. G. Lukács, *History and Class Consciousness*, cit., p. 121.

Una vez más, sin embargo, la estética es capaz de acudir a la llamada de socorro realizada por la filosofía: en la esfera del juicio estético, aparecen objetos que son al mismo tiempo reales y determinados en su totalidad para un sujeto, fragmentos verificables de una Naturaleza material que son, no obstante, deliciosamente dóciles para la mente. Por muy contingente que sea su existencia, estos objetos exhiben una forma que es, de algún modo, misteriosamente necesaria, que nos llama y compromete con una gracia bastante desconocida para las cosas en sí mismas, que tan sólo nos dan la espalda. En la representación estética, por decirlo de algún modo, dilucidamos en un momento de regocijo la posibilidad de un objeto no alienado, uno que es en gran medida el reverso de una mercancía, que, al igual que el fenómeno «aurático» de Walter Benjamin, reintegra nuestra tierna mirada y nos susurra que fue creado únicamente para nosotros[5]. En otro sentido, sin embargo, este objeto estético formal y des-materializado, que actúa como un punto de intercambio entre sujetos, puede ser entendido como una especie de versión espiritualizada de esa misma mercancía a la que se resiste.

Desplazada del entendimiento, de los dominios de la Naturaleza y la historia, la totalidad en Kant viene a emplazarse ahora en el terreno de la razón práctica. Para Kant actuar moralmente supone dejar a un lado todos los deseos, intereses e inclinaciones, identificando la voluntad racional propia con una regla que pueda ser propuesta como ley universal. Lo que convierte una acción en moral es algo que queda más allá y por encima de cualquier cualidad o efecto, a saber: su conformidad voluntaria con una ley universal. Lo importante es el acto de racionalidad que quiere la acción como un fin en sí misma. Lo que queremos cuando actuamos moralmente es la única cosa que tiene un valor absoluto e incondicional: la actividad racional como tal. Debemos comportarnos moralmente porque es moral serlo[6].

Ser libres y racionales —en pocas palabras, ser un sujeto— significa ser completamente autónomos, obedecer nada más que las leyes que uno mismo se dicta, y tratarme a mí mismo y mi acción como un fin antes que como un medio. La subjetividad libre es, por

5. W. Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism* [*Iluminaciones II: Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*, prólogo y trad. de J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1972].

6. Ch. Taylor, «Kant's Theory of Freedom», en *Philosophy and the Human Sciences*, vol. 2, Cambridge, 1985.

tanto, un asunto nouménico, harto alejado del mundo fenoménico. La libertad no puede ser capturada directamente en un concepto o en una imagen, y debe ser conocida en el terreno práctico antes que en el teorético. Sé que soy libre porque, de soslayo, me aprehendo a mí mismo actuando de ese modo. El sujeto moral habita en la esfera inteligible antes que en la material, aunque debe esforzarse de un modo misterioso por materializar sus valores en el mundo real. Los seres humanos viven simultáneamente como sujetos libres y como objetos determinados, esclavizados por la Naturaleza a leyes que no tienen ninguna relación con su espíritu. Como el sujeto freudiano, el individuo de Kant está radicalmente «desgarrado», aunque de un modo inverso: el mundo más allá de las apariencias —el inconsciente— es para Freud lo que nos determina más profundamente, y la esfera «fenoménica» del yo es el lugar en el que podemos ejercer un ligero atisbo de voluntad. Para Kant el mundo material no tiene nada que ver con un sujeto, y es aparentemente inhóspito respecto a la libertad, pero con todo es el lugar de los sujetos libres, que si bien pertenecen a él por completo en un nivel, no lo están tanto en el otro.

El sujeto para Kant, por tanto, es completamente libre y a la vez está completamente encadenado, y no es difícil descifrar la lógica social de esta contradicción. En la sociedad de clases, el ejercicio de libertad del sujeto no se lleva a cabo necesariamente a expensas de la opresión de otro, sino que se recoge en un proceso anónimo y sin sujeto de causa-efecto, que a la postre termina confrontando al propio sujeto con todo el peso muerto de una fatalidad o «segunda naturaleza». En un elocuente pasaje, Karl Marx bosqueja como una contradicción social aquello que para Kant era una adivinanza insuperable en el pensamiento:

> En nuestros días, todo parece estar preñado de su contrario. Aunque la maquinaria esté dotada de un maravilloso potencial para reducir y hacer más fructífera la labor humana, vemos que nos morimos de hambre y trabajamos en exceso. Las fuentes de la riqueza, con sus nuevos colmillos, en virtud de un hechizo extraño y sobrenatural, se han vuelto fuentes de necesidad. Las victorias del arte parecen comprarse a costa de la pérdida de carácter. Al mismo ritmo con el que la humanidad gobierna la naturaleza, el hombre parece haberse vuelto un esclavo de otros hombres y de su propia infamia. Incluso la luz pura de la ciencia parece incapaz de brillar si no es sobre el oscuro paisaje de la ignorancia. Toda nuestra inventiva y nuestros progresos parecen resolverse en que las fuerzas materiales aparezcan dotadas de vida intelectual, y en que la vida humana se idiotice en una fuerza material. Este antagonismo entre la industria moderna y la ciencia por un lado, y entre el misterio y la disolución, por otro, este antago-

nismo entre las fuerzas productivas y las relaciones sociales de nuestra época es un hecho manifiesto, aplastante e indiscutible[7].

En tales condiciones, la libertad vuelve de nuevo a estar condenada a manifestarse al mismo tiempo como la esencia de la subjetividad y como algo completamente insondable, la dinámica de la historia que no puede ser localizada en ninguna parte del mundo material, una condición de toda acción que, sin embargo, no puede ser representada dentro de ella. La libertad en esas condiciones se torna extrañamente irresoluble: el hecho de que *debamos* ser libres aunque pase todo esto, a pesar de que lo que suceda sea la negación de la libertad, es el correlato social del doble pensar filosófico kantiano. Mi libertad implica que los demás me traten como un fin en mí mismo; sin embargo, una vez que estoy emplazado en esa autonomía, puedo entonces proceder en el mundo social real a desnudar a los demás de su propia equivalencia independiente. Los ámbitos de lo fenoménico y de lo nouménico, por tanto, no cesan de deshacerse mutuamente mientras el sujeto es arrojado de un lado a otro como un pelele. Al mismo tiempo que la *Ding an sich* es una oscura sombra que proyecta la luz del conocimiento fenoménico, la cara oculta de la libertad es una necesidad de hierro. No se trata, como cree Kant, de que nos movamos entre dos mundos simultáneos, pero incompatibles, sino de que nuestro movimiento a través del ruedo fantasmal de la libertad «nouménica» sea precisamente la perpetua reproducción de la esclavitud fenoménica. El sujeto no vive en mundos divididos y distinguidos, sino en la intersección aporética de ambos, donde la ceguera y la intuición, la emancipación y el sometimiento, son mutuamente constitutivos.

Alasdair MacIntyre ha afirmado que la naturaleza puramente formal del juicio moral en pensadores como Kant es la consecuencia de una historia en la que las cuestiones morales han dejado de ser inteligibles en relación con un fondo de roles y relaciones sociales determinado de antemano[8]. En ciertas formas de la sociedad pre-burguesa, la pregunta acerca de cómo uno debía comportarse estaba estrechamente ligada a la posición que se ocupaba dentro de la estructura social, de modo que una descripción sociológica de las complejas relaciones

7. K. Marx, *The People's Paper* (19 de abril de 1856). Para un resumen de las propias ideas políticas de Kant, cf. H. Williams, *Kant's Political Philosophy*, Oxford, 1983.

8. Cf. A. MacIntyre, *A Short History of Ethics*, London, 1967 [*Historia de la ética*, trad. de R. J. Walton, Paidós, Barcelona, 1982]; íd., *After Virtue*, London, 1981 [*Tras la virtud*, trad. de A. Valcárcel, Crítica, Barcelona, 2001].

en las que está inmerso un individuo necesariamente conllevaría también un discurso normativo. Existen determinados derechos, deberes y obligaciones que son internos a las funciones sociales, de modo que es imposible establecer una distinción firme entre un idioma sociológico de hechos y un discurso ético de valores. Tan pronto como el orden social burgués comienza a reificar los hechos y a construir una clase de sujeto humano trascendentalmente anterior a sus relaciones sociales, esta ética fundamentada en la historia está condenada a entrar en crisis. Lo que uno debe hacer no puede ya seguir deduciéndose de aquello que ya es desde un punto de vista social y político; surge aquí entonces una nueva distribución de los discursos, en la que un lenguaje positivista ligado a la descripción sociológica se emancipa de la evaluación ética. Las normas éticas flotan, así pues, en libertad, dando pábulo a una u otra forma de intuicionismo, decisionismo o finalismo. Si uno no puede esgrimir ninguna respuesta social a la pregunta de cómo debe comportarse, el comportamiento virtuoso, al menos para algunos teóricos, debe convertirse en un fin en sí mismo. El *Sollen* queda eliminado de la esfera de la acción y los análisis históricos: uno debe comportarse de un modo determinado sencillamente porque debe hacerlo.

Es decir, la moral tiende entonces a la naturaleza autotélica de la estética; o, lo que viene a ser lo mismo, la obra de arte pasa a ser ahora modelada ideológicamente según una determinada concepción autorreferencial del valor ético. Kant no tiene nada que ver con el embriagador impulso romántico de la estetización moral: la ley moral es como una Corte Suprema de apelación que se encuentra por encima de toda la mera belleza, incluso en el caso de que esa misma belleza sea, de algún modo, un símbolo de aquella. Lo que está bien no tiene por qué ser necesariamente placentero; de hecho, para el severo y puritano sabio de Königsberg nos topamos aquí con una llamativa consecuencia: cuanto más actuamos en contra del impulso afectivo, más moralmente admirables nos hacemos. Ahora bien, dado que la ley moral es radicalmente antiestética en su contenido, descartar cualquier consideración acerca de la felicidad, espontaneidad, benevolencia y plenitud creativa a favor del simple y decidido imperativo del deber supone imitar a la estética en su misma forma. La razón práctica es por completo autónoma y se fundamenta a sí misma, lleva en sí misma sus fines, desdeña cualquier utilidad vulgar y no admite discusión. Como ocurre con la obra de arte, la ley y la libertad se encuentran aquí aunadas: nuestra sumisión a la ley moral, afirma una y otra vez Kant, se encuentra a la vez libre y, sin embargo, amarrada a una obligación ineludible.

Es ésta la razón, entre otras, por la que, para Kant, la moral y la estética son de alguna manera análogas. Mientras que en el ámbito fenoménico, vivimos sujetos a una causalidad mecánica, nuestras personas nouménicas se encuentran simultáneamente entretejiendo por detrás o a lo largo de este ámbito un impresionante artefacto o un magnífico poema, del mismo modo que un sujeto libre da forma a sus acciones no conforme al modelo mecánico causa-efecto, sino conforme a esa totalidad teleológica que es la Razón. Una voluntad verdaderamente libre es la que se determina sólo por una resuelta orientación hacia esta totalidad orgánica de fines y hacia los requisitos de su unidad armónica, moviéndose en una esfera en la que toda adaptación instrumental de medios y fines ha sido transmutada en actividad deliberada o expresiva. Cualquier acto humano puede ser simultáneamente entendido como condicionado por una cadena causal de acontecimientos que deriva del pasado, y como dirigido hacia fines futuros y a su coherencia sistemática: es decir, entendido como un hecho fenoménico desde la primera perspectiva, y como valor desde la última[9]. Y esta reconciliación de fines y medios en el reino de la Razón supone además la construcción de una comunidad nouménica de sujetos en libertad, un marco de normas y personas más que de objetos y deseos, cada uno de los cuales es un fin en sí mismo, aun en razón de ese mismo hecho insertado íntegramente en un plan de absoluta inteligibilidad. Si en un nivel nuestras vidas se desarrollan en la historia material, en otro se desarrollan como parte de un artefacto orgánico.

Nada es más censurable, protesta Kant en la *Crítica de la razón pura*, que pretender derivar las leyes que prescriben qué debe hacerse de lo que realmente se hace. Los hechos son una cosa, y los valores, otra. Esto es lo mismo que decir que hay un salto, a la vez problemático y esencial, entre la práctica social burguesa y la ideología de esa práctica. La distinción entre hecho y valor implica aquí una distinción entre las relaciones sociales burguesas reales y el ideal de una comunidad de sujetos racionales libres que se tratan recíprocamente como fines en sí mismos. No debes derivar los valores de los hechos, de las prácticas rutinarias del mercado, porque, si lo haces, se terminarás alcanzando todos aquellos valores menos deseables: egoísmo, agresividad, antagonismo mutuo. Los valores no emanan de los hechos, lo que significa que las ideologías no se limitan a reflejar el

9. Cf. E. Cassirer, *Kant's Life and Thought*, New Haven/London, 1981 [*Kant, vida y doctrina*, trad. de W. Roces, Fondo de Cultura Económica, México, 1985].

comportamiento social existente, sino que lo mistifican y legitiman. Así, los valores están de hecho relacionados con ese comportamiento, pero de un modo disyuntivo y contradictorio: las grandes afinidades indirectas entre el idealismo burgués y la producción capitalista constituyen justamente su interrelación más significativa, en la medida en que el primero viene a ratificar y disimular la última. Y si este hiato es esencial, no deja también de ser molesto. Una ideología enraizada muy débilmente en la voluntad real, como hemos discutido, siempre será vulnerable en el plano político, y la esfera nouménica de Kant corre precisamente el peligro de no ser plausible. Si bien protege del mercado la dignidad moral, lo logra sólo a costa de llevársela tan lejos que acaba quedando fuera del alcance de nuestra vista. La libertad es la esencia de todo, mas de una manera tan profunda que no hay un lugar empírico en el que encontrarla. No se trata tanto de una praxis en el mundo como de un punto de vista trascendental sobre éste: un modo de describir la propia condición de uno que a la vez hace que todo sea diferente y parezca que lo deja todo tal y como estaba antes. No puede mostrarse a sí misma directamente como es, de ahí que la ideología sea precisamente una cuestión de representación sensible. Kant, por tanto, necesita una zona de mediación que acompañe a este orden de pura inteligibilidad en su camino de vuelta a la experiencia sentida: y esto, como veremos, es uno de los sentidos de la estética.

Las propiedades de la ley moral kantiana son las de la forma de la mercancía. Abstracta, universal y rigurosamente idéntica a sí misma, la ley de la Razón es un mecanismo que, como la mercancía, actualiza de manera formal intercambios iguales entre sujetos individuales y aislados, borrando las diferencias de deseos y necesidades a través de sus órdenes homogeneizadoras. La comunidad kantiana de sujetos morales es, en un nivel, una poderosa crítica de la ética real de mercado: en este mundo, nadie ha de sufrir una desvalorización que lo convierta de persona en cosa. En su forma general, sin embargo, esa comunidad se revela como una versión idealizada de los individuos abstractos y seriados de la sociedad burguesa, cuyas distinciones concretas no tienen importancia para la ley que les gobierna. El equivalente de esta ley en el discurso del psicoanálisis es el significante trascendental del falo. Como el significante fálico, la ley moral somete a los individuos a su gobierno, pero a través de ese sometimiento les hace llegar a la madurez. En la versión kantiana de los hechos, tenemos una ley particularmente censora o Nombre-del-Padre, la pura esencia destilada de la autoridad: en lugar de decirnos lo que debemos hacer, sencillamente salmodia:

«Tú debes»[10]. Su augusta pretensión no es otra que persuadirnos para que reprimamos nuestras inclinaciones materiales en nombre de sus más elevados imperativos; la ley es lo que nos separa de la naturaleza y nos reubica en el orden simbólico de un mundo suprasensible, uno compuesto por puras inteligibilidades en lugar de por objetos sensoriales. En consecuencia, el sujeto kantiano queda escindido: una parte de él permanece continuamente enredado en el orden fenoménico del instinto y el deseo, el «ello» del yo no regenerado, mientras que la otra parte escala hacia arriba y hacia el interior de los asuntos más sublimes. Como ocurre con el sujeto freudiano, el individuo de Kant habita simultáneamente dos esferas contradictorias: lo que es verdad en una de ellas se niega en la otra. Cualquiera puede poseer el falo, tener acceso a la libertad racional; sin embargo, en otro sentido, nadie lo hace, desde el momento en que esta ley fálica de la razón no *existe*. Esta ley moral es una ficción, una hipótesis que debemos construir para actuar completamente como criaturas racionales, aunque sea una entidad de la que el mundo no nos da huella alguna de evidencia. La ley moral kantiana es un fetiche; y por ello una pobre base para la solidaridad humana, lo que deja testimonio precisamente de su pobreza ideológica. A fin de universalizar mis actos, tengo que tener consideración hacia los demás, pero sólo en el nivel abstracto del entendimiento, no mediante una comprensión espontánea de sus complejas necesidades particulares. Para Kant el valor de la cultura se cifra en favorecer el desarrollo de las condiciones necesarias para que los hombres y las mujeres sigan la ley moral; pero en sí misma esa ley no tiene mucho en cuenta la existencia cultural concreta de los hombres y las mujeres. Hay una necesidad, entonces, que no puede quedar satisfecha ni por la política ni por la moralidad, «promover una unidad entre individuos sobre la base de su subjetividad»[11]; y es esto lo que puede aportar la estética. Si la estética es un registro vital de la existencia, es, en parte, por la naturaleza reificada, abstracta e individualista de las esferas moral y política.

La razón práctica nos aporta la seguridad de que la libertad es real; mas la razón pura nunca puede decirnos en qué consiste. Explicar cómo la razón pura puede ser práctica, como comenta Kant con

10. Sigmund Freud señala en «El problema económico del masoquismo» que el imperativo categórico «es una herencia directa del complejo de Edipo» (*Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. de J. Strachey, London, 1955-1974, vol. XIX, p. 169).

11. S. Kemal, *Kant and Fine Art*, Oxford, 1986, p. 76.

cierta tristeza, está más allá del poder de la razón humana. Pero no todo está perdido. A pesar de todo, sí existe un camino en el que la Naturaleza y la razón pueden armonizarse: desde el momento en que existe una clase de contemplación que participa por igual del principio de la explicación empírica de la Naturaleza y del principio del juicio moral. Hay una determinada manera de ver la Naturaleza en la que la aparente legitimidad de sus formas podría al menos sugerir la posibilidad de fines en la Naturaleza que actuaran en concordancia con los fines de la libertad humana. Es posible mirar el mundo como si fuera una misteriosa especie de sujeto o artefacto, gobernado, al igual que los seres humanos, por una voluntad racional que se determina a sí misma. En los modos de juicio estéticos y teleológicos, como se presentan en la *Crítica del juicio*, el mundo empírico aparece en toda su libertad, finalidad, totalidad significativa y autonomía de autorregulación para conformar los fines de la razón práctica.

El placer de lo estético reside en cierta medida en la *sorpresa* de que éste sea el caso. Es un delicioso golpe de suerte que determinados fenómenos parezcan exhibir una unidad de determinación, donde esa unidad no es un hecho deducible necesariamente a partir de premisas lógicas. La coincidencia parece fortuita, contingente y no subsumida en un concepto del entendimiento; pero sin embargo aparece como si de alguna manera *pudiera* someterse a ese concepto, *como si* espontáneamente se ajustara a alguna ley, incluso a pesar de que no podamos decir a cuál. Si no hay una ley real en la que se pueda subsumir este fenómeno, parece que la ley en cuestión está inscrita en su misma forma material, inseparable de su particularidad única, una especie de legalidad contingente o fortuita intuitivamente presente para nosotros en la cosa misma, pero sobre la que no es fácil teorizar. En las operaciones de la razón pura, sometemos a un individuo bajo un concepto de la razón universal, incluyendo su especificidad en el marco de lo general; en los asuntos relacionados con la razón práctica, subordinamos al individuo bajo una máxima de contenido universal. En el juicio estético, sin embargo, nos las tenemos que arreglar con un curioso sentido de una totalidad legaliforme indisociable de nuestra intuición de la forma inmediata de la cosa. La Naturaleza aparece así animada por una finalidad íntima que desbarata el entendimiento; y esta finalidad, en una placentera ambigüedad, parece a la vez una ley a la que se ajusta el objeto y nada más que la estructura irreductible del propio objeto.

Desde el momento en que el juicio estético no implica un concepto determinado, somos bastante indiferentes a la naturaleza del objeto en cuestión, incluso a si éste existe. Pero si el objeto no requie-

re de tal modo nuestro conocimiento, él mismo se dirige a lo que podríamos llamar nuestra capacidad cognoscitiva en general, revelándonos en una especie de «precomprensión» heideggeriana que el mundo es esa clase de lugar que nosotros podemos, en principio, comprender, que es algo que está adaptado a nuestras mentes incluso desde antes de que se haya producido cualquier acto de conocimiento. Algunos de los placeres de la estética surgen, pues, de la inmediata sensación con la que captamos la maravillosa conformidad entre el mundo y nuestras capacidades; en lugar de apresurarnos para subsumir en cualquier concepto la multiplicidad material que tenemos delante, experimentamos disfrute precisamente de la posibilidad general y formal de hacerlo. La imaginación crea una síntesis conforme a fines, pero sin sentir la necesidad de dar un rodeo teórico. Aunque lo estético no nos brinda ningún conocimiento, sí nos ofrece algo discutiblemente más profundo: la conciencia, más allá de toda demostración teórica, de que en el mundo tenemos nuestro hogar porque el mundo ha sido misteriosamente diseñado para acoplarse a nuestras capacidades. Si esto es realmente cierto o no, la verdad es que no podemos afirmarlo, ya que no podemos saber de ningún modo qué es la realidad en sí misma. Que las cosas están convenientemente adaptadas a nuestros propósitos debe seguir siendo una hipótesis; pero es la clase de ficción heurística que nos permite albergar una sensación de finalidad, centralidad y significado, y por ello una ficción que se torna en la misma esencia de lo ideológico.

El juicio estético es, por tanto, algo así como un placentero rodar en el punto muerto de nuestras facultades, algo así como una parodia del entendimiento conceptual, una pseudopercepción no referencial que no clava el objeto a ninguna cosa identificable y, por tanto, se encuentra convenientemente libre de cualquier constricción material concreta. Es un espacio indeterminable a medio camino entre las leyes uniformes del entendimiento y una completa indeterminación caótica: una clase de sueño o fantasía que despliega su curiosa legalidad, un tipo de legalidad, sin embargo, que pertenece a la imagen en lugar de al concepto. Desde el momento en que la representación estética no pasa por ningún pensamiento determinado, somos capaces de degustar su forma, libres de todo el rutinario contenido material: como cuando uno lee poesía simbolista, por ejemplo, y cree estar en presencia de las puras formas eidéticas del propio lenguaje, limpias de cualquier sustancia semántica determinada. Es como si en el juicio estético sostuviéramos en las manos un objeto que no fuésemos capaces de ver, a decir verdad, no porque necesitemos usarlo, sino sólo por alegrarnos de su predisposición general a ser sostenido,

del modo en el que su propia convexidad parece amoldarse a nuestras manos y de lo bien diseñado que se muestra ante nuestras capacidades prensiles.

En los puntos de vista estético y teológico nos topamos, por tanto, con la fantasía consoladora de un mundo material que, quizá y a pesar de todo, no nos es indiferente, que mira por nuestras capacidades cognoscitivas. Como escribe uno de los comentadores de Kant:

> Supone un gran estímulo para el esfuerzo moral, y un fuerte sostén para el espíritu humano, que los hombres puedan creer que la vida moral es algo más que una empresa mortal en la que uno se une a sus compañeros ante un universo ciego e indiferente hasta el momento en que tanto él como la raza humana son borrados para siempre. El hombre no puede quedar indiferente ante la posibilidad de que sus endebles esfuerzos hacia la perfección moral, a pesar de las apariencias, estén en consonancia con el fin último del universo [...][12].

Cabe cifrar parte del trauma de la Modernidad precisamente en esta sospecha perturbadora para la inteligencia: el mundo no está del lado de la humanidad, los valores humanos han de resignarse a no ser fundamentados en algo más sólido que ellos mismos, un desconcertante punto de vista que quizá provoque un ataque de pánico en nuestro interior. Para la humanidad, experimentar esta exuberante sensación de gozar de un estatus extraordinario significa encontrarse a sí misma trágicamente aislada de cualquier complicidad amigable con la Naturaleza, de un entorno responsable capaz de asegurar al hombre que sus propósitos son válidos porque, secretamente, forman parte de él. Para un orden social, demoler sus propios cimientos metafísicos es arriesgarse a que sus significados y valores queden colgando en el aire, tan gratuitos como cualquier otra estructura de sentido. ¿Cómo entonces podría la autoridad ejercer la persuasión sobre los miembros de un orden semejante? El deseo apremiante de incorporar la realidad mediante la violencia teórica al propio proyecto personal podría parecer entonces casi irresistible; pero forma parte de la admirable austeridad kantiana, y testimonia su sobriedad y lúcido realismo, el hecho de que no pueda seguir esta vía mitológica. Sencillamente, no hay posibilidad de verificar los procedimientos racionales apelando a cualquier hipótesis de tipo especulativo.

Sin embargo, pocas amenazas hay más peligrosas para una ideología que sentir que la realidad muestra una pétrea indiferencia a sus valores. Esta terca contumacia por parte del mundo no puede por

12. H. J. Paton, *The Categorical Imperative*, London, 1947, p. 256.

menos de poner de relieve los límites de la ideología; pues es en la ocultación de esos límites en donde florecen las ideologías, en su impulso de hacerse eternas y universales, de presentarse a sí mismas sin padres y carentes de hermanos. El escándalo que se originó con las novelas de Thomas Hardy en la Inglaterra de finales del siglo XIX hunde sus raíces simplemente en el ateísmo de Hardy: en su contundente rechazo de los consuelos de un universo cómplice. Por contraste, el desolado Tennyson de *In Memoriam* porfía por retrotraer la insensatez del mundo material al lugar imaginario que le es propio: el de aliado y apoyo del esfuerzo humano. De manera austera, Kant rechaza convertir en mito ideológico la ficción heurística de un universo conforme a fines; pero tampoco puede prescindir de esta dimensión imaginaria, justo la dimensión que satisface la estética. Cuando el niño pequeño de la famosa «fase del espejo» de Jacques Lacan se topa con su reflejo especular, también encuentra en su imagen una plenitud de la que carece su propio cuerpo, y por ello se atribuye a sí mismo esa plenitud que, de hecho, pertenece al ámbito de su representación. Cuando el sujeto kantiano del gusto se encuentra con un objeto bello, descubre en él una unidad y una armonía que en realidad son producto del juego libre de sus propias facultades. En ambos casos se da un reconocimiento equivocado, aunque existe una cierta inversión del sujeto y del objeto si pasamos del espejo de Lacan al espejo de Kant. El sujeto kantiano del juicio estético, que percibe erróneamente como una cualidad del objeto lo que en verdad es una placentera coordinación de sus propias capacidades, y que constituye en un mundo mecanicista una figura de unidad ideal, recuerda al narcisista infantil de la fase del espejo lacaniana: Louis Althusser nos ha enseñado a entender esto como una estructura indispensable de toda ideología[13]. En el «imaginario» de la ideología, o del gusto estético, la realidad parece totalizada y conforme a finalidad, tranquilizadora y flexible para el sujeto centrado, incluso aunque el entendimiento teorético pueda informarnos con tonos más sombríos de que sólo se trata de una finalidad respecto a la facultad cognitiva del sujeto. La belleza o sublimidad que percibimos en el juicio estético no es más una propiedad del objeto en cuestión de lo que las leyes del entendimiento son una propiedad de la Naturaleza; más bien, desde el punto de vista de Kant, atribuimos al objeto la armonía que senti-

13. Cf. J. Lacan, «The Mirror Stage», en íd., *Écrits: A Selection*, London, 1977; L. Althusser, «Ideology and Ideological State Apparatuses», en íd., *Lenin and Philosophy*, London, 1971 [*Ideología y aparatos ideológicos del estado: Freud y Lacan*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1992].

mos en nuestros propios poderes creativos, de acuerdo con el mecanismo freudiano conocido como proyección. Es como si nos viéramos obligados a invertir la prioridad «copernicana» de Kant de sujeto y objeto, y asignáramos al objeto en sí mismo un poder y una plenitud que (según nos enseña una percepción más prudente) nos pertenece sólo a nosotros. El sentido que el objeto tiene no es otra cosa que el sentido que tiene para nosotros. Esta intuición teorética, sin embargo, no puede deshacer nuestras proyecciones imaginarias, que no están sujetas al entendimiento; como en el pensamiento de Althusser, la «teoría» y la «ideología» descansan en planos diferentes, significan registros diferentes, y en ese sentido no se interfieren mutuamente, incluso cuando mutuamente producen versiones incompatibles de la realidad. Una forma social como la que se conoce en la investigación teorética no tiene, para Althusser, nada que ver con un sujeto humano: carece de unidad orgánica y no está de ninguna manera «centrada» en los individuos; pero no puede tener éxito a la hora de reproducirse a sí misma si no permite que esos mismos individuos abriguen la ilusión de que el mundo les «saluda», si no muestra alguna consideración hacia sus facultades o si no se dirige a ellos como un sujeto se dirige a otro; es esta ficción la que, para Althusser, promueve la ideología. Para Kant, de manera similar, la Naturaleza no tiene nada de sujeto orgánico; pero se acopla al entendimiento humano, y media un corto trecho entre esto y la placentera fantasía (aquella requerida por un conocimiento coherente) de que ésta fue *planeada* también para ese mismo entendimiento. En un entorno que se vuelve cada vez más racionalizado, secularizado y desmitologizado, lo estético es, por tanto, la débil esperanza de que el objetivo y significado últimos no están completamente perdidos. Es el modo de la trascendencia religiosa en una era racionalista, el lugar en el que esas respuestas aparentemente arbitrarias y subjetivistas que caen fuera del ámbito de ese racionalismo pueden ahora ser desplazadas hacia el centro y revestirse de toda la dignidad de una forma eidética. Eso que es meramente residual a la racionalidad burguesa, el *je ne sais quoi* del gusto, se presenta ahora como nada más que una imagen paródica de ese pensamiento, una caricatura de la ley racional. Los márgenes convergen en el centro, toda vez que es en esos márgenes en los que las intuiciones cuasi trascendentales han sido preservadas, intuiciones sin las que ese centro no puede prosperar. Es como si lo estético representara un cierto sentimiento residual, el resto de un orden social anterior, en el que estuviera aún activo un sentido del significado y la armonía trascendentales, así como de la centralidad del sujeto humano. Unas proposiciones metafísicas de esa clase no

pueden resistir ya la fuerza crítica del racionalismo burgués, y por eso deben ser preservadas bajo una forma vacía de contenido e indeterminada, más como estructuras del sentir que como sistemas doctrinales. La unidad, la intención y la simetría existen aún, pero ahora deben ser arrojadas a lo más profundo del propio sujeto y eliminadas del mundo fenoménico. Con esto, sin embargo, no se trata de admitir que no pueden tener ninguna influencia sobre nuestra conducta en este territorio: albergar la hipótesis de que la realidad no es del todo indiferente a nuestras capacidades morales puede estimular y renovar nuestra conciencia moral, y en esa medida conducirnos a una forma de vida mejor. La belleza es, en este sentido, una ayuda para la virtud, pues despunta desde la fuente más improbable de la propia Naturaleza para brindar apoyo a nuestros esfuerzos morales.

No deberíamos, pese a todo, alegrarnos demasiado pronto con esta aparente complicidad entre el universo y nuestras intenciones, ya que todo esto, en la estética kantiana, sucede por algo así como un afortunado accidente. Es algo azaroso que la diversidad del mundo pueda parecer dócilmente conmensurable respecto a las facultades intelectuales; de tal suerte que es en el mismo acto de revelación de esta armonía aparentemente prefijada, en este desdoblamiento casi milagroso de la estructura de la Naturaleza y la estructura del sujeto, donde nos hacemos al mismo tiempo irónicamente conscientes de que esto ha sido por casualidad. Sólo en lo estético somos capaces de volver sobre nosotros mismos, retirarnos en alguna medida del lugar que ocupamos y empezar a entender la *relación* que hay entre nuestras facultades y la realidad, en un momento de perplejo extrañamiento de nosotros mismos sobre el que, más tarde, los formalistas rusos fundamentarán toda una poética. En los procesos de comprensión rutinarios y automatizados no tiene lugar esa perplejidad; en lo estético, por contraste, nuestras facultades quedan de repente intensificadas de tal manera que dirigen la atención a su adecuación. Pero esto es también dirigir la atención a sus limitaciones. El hecho de que sea posible una experiencia excepcional de nuestro punto de vista particular es, después de todo, sentir que es sólo *nuestro* punto de vista, y por tanto un punto de vista que presumiblemente puede ser trascendido. En presencia de la belleza, experimentamos una exquisita sensación de adaptación de la mente a la realidad; pero ante la presencia turbulenta de lo sublime recordamos forzosamente los límites de nuestras empequeñecidas imaginaciones y somos advertidos de que no nos es posible conocer el mundo como una totalidad infinita. Es como si en lo sublime lo «Real» como tal —la eterna e inabarcable totalidad de las cosas— quedara marcado como el límite de

precaución de toda ideología, de toda la complaciente centralidad del sujeto, y nos llevara a sentir el dolor de la imperfección y del deseo insatisfecho.

En realidad, ambas maniobras, la bella y la sublime, son dimensiones esenciales de la ideología, pues un problema de toda ideología humanista es cómo se puede conseguir centrar y consolar al sujeto de un modo compatible con un determinado respeto y sumisión esenciales por parte del sujeto. Cuando este humanismo construye el mundo apoyándose en el sujeto, corre el riesgo de minar a ese Otro censor que mantendría a la humanidad humildemente en su puesto. Así como la experiencia de la belleza apuntala al sujeto, lo sublime, en uno de sus aspectos, es exactamente este poder que escarmienta y humilla, que lo descentra y lo emplaza en una impresionante conciencia de su finitud, de su insignificante posición en el universo. Es más, lo que quedaría amenazado por una ideología «puramente» imaginaria sería tanto el deseo del sujeto como su humildad. Lo sublime kantiano es, en efecto, un tipo de proceso inconsciente de deseo infinito, que, como el inconsciente freudiano, corre siempre el riesgo de empantanar y sobrecargar el yo con un exceso afectivo. El sujeto de lo sublime está consecuentemente descentrado, anegado en la pérdida y el dolor, ha de soportar las crisis y el desvanecimiento de la identidad; sin embargo, sin esta molesta violencia nunca nos desprenderíamos de nosotros mismos, ni seríamos aguijoneados en pos de una empresa y su consecución. En lugar de ello, regresaríamos al plácido recinto femenino de lo imaginario, en el que el deseo se encuentra como embelesado y suspendido. Kant asocia lo sublime con lo masculino y lo militar, valiosos antídotos contra una paz que alimenta la cobardía y el afeminamiento. La ideología no debe centrar por completo al sujeto hasta el punto de castrar su deseo; más bien debemos sentirnos a la vez adulados y castigados, desamparados y como en casa, arropados por el mundo sin olvidar, sin embargo, que nuestra auténtica patria es el infinito. Forma parte de la dialéctica de lo bello y lo sublime el hecho de conseguir este doble efecto ideológico. En el presente se ha convertido en un lugar común del pensamiento deconstructivo entender lo sublime como un punto de quiebra y desvanecimiento, un minado abisal de las certidumbres metafísicas; ahora bien, por muy válida e interesante que sea esta visión, ha ayudado de hecho a suprimir exactamente esos modos mediante los cuales lo sublime operaba también como una categoría ideológica de punta a cabo.

El registro psicoanalítico de lo imaginario desarrolla una relación particularmente íntima entre el niño y el cuerpo de la madre; es

posible entrever un destello de este cuerpo, matizado de acuerdo con sus características, en la representación estética kantiana. ¿Qué cosa puede ser, desde el punto de vista psicoanalítico, este objeto bello que es único aunque universal, planeado por entero para el sujeto y orientado a sus facultades, que, como dice Kant de un modo tan interesante, «alivia de hecho una necesidad» y nos brinda una sensación de plenitud profunda y placentera, que es milagrosamente idéntico a sí mismo y que, pese a ser materialmente particular, no despierta en absoluto ningún impulso libidinal en el mismo sujeto? La representación bella, como el cuerpo de la madre, es una forma material idealizada a salvo de la sensualidad y el deseo, en la que, a través de un libre juego de sus facultades, el sujeto puede jugar felizmente. La dicha del sujeto estético no es sino la felicidad del niño que juega en el regazo de su madre, cautivado por un objeto absolutamente indivisible que es a la vez íntimo e indeterminado, rebosante de vida y, sin embargo, lo bastante plástico como para no oponer ningún tipo de resistencia a los propios fines del sujeto.

El sujeto puede hallar descanso en esta seguridad clausurada, pero se trata de un descanso estrictamente provisional, puesto que es en el viaje a ese emplazamiento más elevado en donde encontrará su verdadero hogar, la ley fálica de la razón abstracta que tanto trasciende lo material. Para conseguir una plena talla moral debemos ser arrancados de los placeres maternales de la Naturaleza y experimentar en la majestad de lo sublime la sensación de una totalidad infinita con la que nuestras débiles imaginaciones jamás se podrán identificar[14]. Con todo, en el mismo momento de ser sojuzgados, conducidos violentamente de vuelta a nuestra propia condición de finitud, conocemos una nueva clase de poder exultante. Cuando la imaginación es obligada a ir de modo traumático contra sus propios límites, ella misma acaba por tensarse más allá de ellos en un movimiento de trascendencia negativa; la vertiginosa sensación que resulta de esta liberación de

14. Trabajos valiosos sobre lo sublime son T. Weiskel, *The Romantic Sublime*, Baltimore/ London, 1976, parte II; G. Deleuze, *Kant's Critical Philosophy*, Minneapolis, 1984, pp. 50-52 [*La filosofía crítica de Kant*, trad. de M. A. Galmarini, Cátedra, Madrid, 1997]. Otros estudios sobre la estética de Kant son: D. W. Crawford, *Kant's Aesthetic Theory*, Madison, 1974; F. Coleman, *The Harmony of Reason*, Pittsburgh, 1974; P. Guyer, *Kant and the Claims of Taste*, Cambridge, Mass., 1979; E. Schaper, *Studies in Kant's Aesthetics*, Edinburgh, 1979; P. van De Pitte, *Kant as Philosophical Anthropologist*, The Hague, 1971. Dos trabajos hostiles respecto a la estética de Kant son D. S. Miall, «Kant's Critique of Judgement: A Biased Aesthetic»: *British Journal of Aesthetics* 20/2 (1980); K. Ameriks, «Kant and the Objectivity of Taste»: *British Journal of Aesthetics* 23/1 (1983).

cadenas nos ofrece una presentación en negativo de la infinitud de la razón moral. En lo sublime, la moralidad y la sensación marchan, por una vez, juntas, pero de una forma negativa: lo que experimentamos entonces es el modo tan inconmensurable con el que la razón trasciende los sentidos y, por tanto, cuán radicalmente «inestéticas» son nuestra libertad, dignidad y autonomía verdaderas. La moralidad queda así «estetizada» en lo sublime en cuanto a sentimiento, pero como un sentimiento que, al denigrar lo sensorial, es, por tanto, «anti-estético». Arrojados más allá de nuestros propios límites sensoriales, alcanzamos una cierta noción borrosa de lo suprasensorial, que no es sino la ley de la razón que llevamos inscrita en nuestro interior. El dolor que experimentamos bajo el peso de la ley paterna es así atravesado por una sensación de exaltación por encima de todo ser meramente condicionado: reparamos en que la representación de lo sublime es tan sólo un eco de la sublimidad de la razón que se halla en nuestro interior, y por ello un testimonio de nuestra absoluta libertad. En este sentido, lo sublime es una forma de antiestética que sume a la imaginación en una crisis extrema, hasta el punto de la quiebra y de la ruptura, a fin de que pueda presentar en negativo la razón que la trasciende. Justo en el instante en el que la inmensidad de la razón amenaza con sobrepasarnos, nos damos cuenta de que su inescrutable huella se encuentra dentro de nosotros. Si, en definitiva, no hay razón alguna para temer la punitiva ley fálica del padre, es porque cada uno de nosotros lleva el falo alojado a buen recaudo en su interior. El sujeto de lo imaginario, que dota de un poder fetichista al objeto, debe, por decirlo de algún modo, recobrar su juicio, deshacer esta protección y reconocer que este poder reside en él antes que en el objeto. Por ello, intercambia el fetiche del cuerpo de la madre por el fetiche de la ley fálica, trocando una identidad absoluta por otra; pero la recompensa por su sometimiento a los dolores de la castración será una especie de reconstitución de lo imaginario en un nivel superior, en la medida en que llegue a percibir que el infinito que le aterra en la representación de lo sublime es de hecho un poder infinito en el interior de sí mismo. Ciertamente, esta desalentadora totalidad no se nos da a *conocer* —en esa medida se salvaguardan la reverencia y la humildad del sujeto—, pero sí se nos da a *sentir*, y es justo aquí donde la autonomía del sujeto queda confirmada de un modo gratificante.

Existe una difícil tensión en el seno de la sociedad burguesa entre la ideología de la producción y la ideología del consumo. Dado que el primer ámbito no es, por lo general, placentero, son necesarias sanciones y disciplinas para que el sujeto se dedique con empeño a

sus menesteres. No hay ninguna indicación de que este mundo de producción exista *para* el sujeto; pero las cosas no suceden igual en el terreno del consumo, donde la mercancía «saluda» al individuo y desarrolla una relación especial con él. Escribe Walter Benjamin:

> Si existiera el alma de la mercancía, lo que Marx menciona a veces en broma, sería el alma más empática de todas, dado que tendría que ver en cada individuo a un comprador en cuyas manos y en cuya casa desearía acurrucarse[15].

Como el objeto estético kantiano, la mercancía parece concebida especialmente para nuestras facultades, dirigida a nosotros en todo su ser. Enfocado desde el punto de vista del consumo, el mundo es nuestro en exclusiva, y su forma se acurruca en las palmas de nuestras manos; visto desde el punto de vista de la producción, parece, como la Naturaleza kantiana, un dominio impersonal de procesos causales y leyes autónomas. Si el capitalismo no deja de centrar al sujeto en la esfera de los valores, es sólo para descentrarlo del ámbito de las cosas. Algo de este movimiento se puede rastrear en la dialéctica de lo bello y lo sublime. Si las cosas en sí mismas están más allá del alcance del sujeto, lo bello corregirá esta alienación mediante la presentación de la realidad, durante un precioso momento, como dada espontáneamente para las capacidades de ese sujeto. Cuando esta situación parece alimentar la complacencia, tenemos siempre a mano lo sublime con su poder de intimidación; pero los peligrosos efectos desmoralizadores de ese poder están, paralelamente, atemperados por la gozosa conciencia del sujeto de que el poder en cuestión es el de su propia Razón mayestática.

Los juicios estéticos, señala Kant en la *Crítica del juicio*, son a la vez subjetivos y universales. Por ello mismo, se presentan como un comodín en la baraja de su sistema teorético, puesto que es difícil ver, en términos de Kant, hasta qué punto la expresión «juicio estético» puede ser otra cosa que un oxímoron, en qué medida algo puede ser a la vez un juicio —lo que implica sometimiento de individuos a una ley del entendimiento— y, pese a ello, nada más que un sentimiento. La forma gramatical de los juicios estéticos, afirma Kant, es, de hecho, engañosa y ambigua. En afirmaciones del tipo «soy bello», «tú eres sublime», los adjetivos podrían parecer predicativos, pero esto en realidad no es más que una ilusión: proposiciones de esa clase

15. W. Benjamin, *Charles Baudelaire...*, cit., p. 55.

tienen la forma de expresiones referenciales, pero no su fuerza real. Cuando afirmo que tú eres sublime no hago una identificación de una propiedad tuya, sino que informo de una sensación en mí mismo. Los juicios sobre el gusto parecen ser descripciones de un mundo, pero en realidad son expresiones emotivas encubiertas, expresiones performativas disfrazadas de enunciativas. La gramaticalidad de esas enunciaciones está reñida con su auténtico estatus lógico. Sin embargo, sería bastante ilícito decodificar la pseudoproposición «X es bello» como «Me gusta X», dado que los juicios sobre el gusto son para Kant eminentemente desinteresados y no tienen nada que ver con las inclinaciones o deseos contingentes personales. Esa clase de juicios son, es cierto, subjetivos, pero son tan *puramente* subjetivos, tan expresivos de la propia esencia del sujeto, están tan limpios de prejuicios idiosincrásicos y «privados de cualquier condición posible que necesariamente distinguiese ese juzgar del de otra gente»[16], que es posible hablar de ellos como si fueran universales. Si el sujeto trasciende sus necesidades y deseos efímeros, el juicio verdaderamente subjetivo pasa por alto todas las contingencias que separan a un individuo de otro y encuentra un común denominador en todas ellas. Los juicios estéticos son, de este modo, algo así como «impersonalmente personales»[17], una especie de subjetividad sin sujeto o, por decirlo como Kant, «una subjetividad universal». Juzgar estéticamente es declarar de manera implícita que una respuesta por completo subjetiva es la que todo individuo debe necesariamente experimentar, una que debe provocar el acuerdo espontáneo de todos.

Dado que la peculiaridad de las proposiciones ideológicas se resume en la afirmación, un tanto exagerada, de que no existen las proposiciones ideológicas, lo estético, se podría decir, encarna en este sentido el puro paradigma de lo ideológico. Como ocurre con los juicios estéticos en Kant, las expresiones ideológicas ocultan un contenido esencialmente emotivo dentro de una forma referencial, y definen la relación viva del hablante con el mundo cuando aparecen para definir el mundo. Esto no quiere decir que los discursos ideológicos no contengan de hecho proposiciones referenciales que puedan ser valoradas como verdaderas o falsas, sino, sencillamente, que éste no es el rasgo más específico de lo ideológico. En realidad, la ideología contiene muchas proposiciones falsas del tipo: «Los asiáticos son inferiores a los europeos» o «La reina de Inglaterra es muy inteligen-

16. T. Cohen y P. Guyer, introducción a íd. (eds.), *Essays in Kant's Aesthetics*, Chicago, 1982, p. 12.
17. *Ibid.*

te»; pero la falsedad de esas afirmaciones no radica en lo que hay en ellas de particularmente ideológico, dado que no todas las proposiciones falsas son ideológicas y no todos los juicios ideológicos son falsos. Aquello que convierte a esa clase de afirmaciones falsas en ideológicas es la *motivación* de su falsedad: el hecho de que codifican actitudes emotivas que contribuyen a la reproducción de un poder social. Se puede decir lo mismo de las diversas expresiones ideológicas que resultan ciertas, como «la reina de Inglaterra se toma su trabajo en serio y se entrega fervorosamente a él». La ideología no puede definirse en primer término desde el punto de vista de la falsedad de los enunciados, y no porque, como algunos han sostenido, no contenga nada más que la cara amable de ellos, sino porque, en su raíz, no es de ningún modo una cuestión constatativa. Se trata de algo relacionado con anhelar, maldecir, temer, reverenciar, desear, denigrar y todo lo demás: un discurso *performativo*, que, al igual que los juicios estéticos kantianos, no descansa en categorías conceptuales de verdad y falsedad, incluso a pesar de que tenga una significativa implicación en ellas. El juicio: «Los irlandeses son inferiores a los británicos» es una codificación pseudorreferencial del imperativo: «¡Abajo los irlandeses!». Ésa es una de las razones que explican por qué es tan difícil discutir racionalmente.

Lo estético en Kant cortocircuita el marco de lo conceptual para conectar a individuos concretos, sumidos en su propia inmediatez, con una ley universal, pero una ley que no puede ser formulada en ningún sentido. En lo estético, a diferencia de los dominios de la razón pura y la razón práctica, el individuo no queda abstraído en dirección a lo universal, sino de algún modo alzado a lo universal en su misma particularidad, algo que manifiesta espontáneamente en su superficie.

> En el fenómeno de lo bello sucede lo inconcebible, el hecho de que en la belleza contemplada cada sujeto permanece dentro de sí mismo y queda puramente inmerso en su propio estado, mientras que, al mismo tiempo, queda privado de cualquier particularidad contingente y conoce que él es el portador de una sensación de totalidad que ya no pertenece al «esto» o al «aquello»[18].

El punto de vista ideológico, de algún modo parecido, es a la vez algo absolutamente mío y una verdad totalmente carente de sujeto: algo al mismo tiempo constitutivo de las propias profundida-

18. E. Cassirer, *Kant's Life and Thought*, cit., p. 318.

des del sujeto, que, de cuando en cuando, peleará y morirá por él, y una especie de ley universal, una ley que parece inscrita de manera tan evidente en los propios fenómenos materiales como para no poder ser teorizada. En la ideología y en lo estético nos quedamos con la cosa misma, que queda conservada en toda su materialidad concreta en lugar de disuelta en sus condiciones abstractas; sin embargo, esta misma materialidad, esta forma o cuerpo único e irrepetible, viene misteriosamente a asumir toda la lógica coactiva de un decreto global. Lo ideológico-estético es esa región indeterminada, encallada en algún lugar entre lo empírico y lo teorético, en la que las abstracciones parecen resplandecer en su irreductible especificidad y en la que las partes contingentes parecen alcanzar un rango pseudocognitivo. Las desatadas contingencias de la experiencia subjetiva están imbuidas del poder obligatorio de la ley, pero de una ley que no puede ser nunca conocida a partir de su abstracción. La ideología invita constantemente a ir más allá de lo concreto hasta llegar a una proposición susceptible de discusión, pero esa proposición elude siempre una formulación y vuelve a desaparecer en las mismas cosas. En esta condición peculiar del ser, el sujeto individual deviene el portador de una estructura universal e ineluctable cuyas marcas, impresas en él, son como la propia esencia de su identidad. Lo que desde un punto de vista es una rectitud absolutamente impersonal, es, desde otro, apenas algo que se puede sentir; pero ese «puede» es de algún modo inevitable. La ideología es, por una parte, un «todo el mundo lo sabe», un saco de deslucidas máximas; pero este ensamblaje de segunda mano de tópicos y clichés alberga la suficiente fuerza como para conducir al sujeto al asesinato o al martirio: con esta profundidad penetra en las raíces de una identidad unificada.

Del mismo modo que, según Kant, es ilícito decodificar la afirmación «*X* es bello» como «me gusta *X*», también sería evidentemente inadecuado traducir la proposición «Los irlandeses son inferiores a los británicos» a «No me gustan los irlandeses». Si la ideología fuera tan sólo un asunto relativo a esa clase de prejuicios secundarios, sería entonces más fácil de desarraigar de lo que es. El movimiento retórico que convierte una declaración emotiva en una forma gramatical de lo referencial es un indicio del hecho de que determinadas actitudes son a la vez «meramente subjetivas» y de algún modo necesarias. En este sentido, y de un modo muy sorprendente, la estética kantiana nos conduce en alguna medida hacia una comprensión materialista de la ideología. Ella define un tercer ámbito entre aquellas proposiciones de la razón teórica que no implican necesariamente subjetividad ninguna («Dos más dos es igual a cuatro»), y predilecciones meramente

caprichosas. Dada la naturaleza de nuestras facultades inmutables, es necesario, según Kant, que determinados juicios subjetivos provoquen el consentimiento universal de otros, puesto que esos juicios surgen de la completa actividad formal de las capacidades que tenemos en común. Dadas determinadas condiciones materiales, cabría decir de un modo semejante, es necesario que determinadas respuestas subjetivas estén investidas de toda la fuerza de las proposiciones universalmente obligatorias, y éste es justo el terreno de lo ideológico.

En el asunto del juicio estético, la naturaleza o incluso la existencia del referente es una cuestión indiferente, del mismo modo que la ideología no es en primera instancia una cuestión relativa a la verdad de una serie de proposiciones concretas. El objeto real hace su aparición en la estética tan sólo como una oportunidad para la placentera armonización de nuestras facultades. La cualidad universal del gusto no puede surgir del objeto, que es puramente contingente, o de ningún deseo o interés particular del sujeto, porque éstos son igualmente limitados; por tanto, se debe tratar de la propia estructura perceptiva del mismo sujeto, que presumiblemente no varía en el resto de los individuos. En parte disfrutamos de lo estético por el conocimiento de que nuestra propia constitución estructural como sujetos humanos nos predispone a una armonía mutua. Es como si, antes de entablar cualquier diálogo o discusión, estuviéramos siempre de acuerdo, previamente *moldeados* para coincidir; lo estético es, pues, esa experiencia de puro consenso sin contenido en donde nos encontramos espontáneamente en un mismo punto sin necesidad de saber que, desde un punto de vista referencial, estamos de acuerdo. Tan pronto como un determinado concepto permanece fuera de nuestro alcance, sólo nos queda deleitarnos en una solidaridad universal más allá de toda utilidad vulgar. Esa solidaridad es una clase de *sensus communis*, que Kant opone en su obra a esa fragmentaria e irreflexiva colección de prejuicios y opiniones que es la *doxa* o el sentido común. Esa *doxa* es lo que el mismo Kant, si hubiera usado la palabra, podría haber llamado «ideología»; pero el *sensus communis* es ideología purificada, universalizada y convertida en reflexiva, ideología elevada a segunda potencia, idealizada más allá de todo prejuicio sectario o reflejo habitual a parecerse a la misma imagen espectral de la propia racionalidad. Para erigirse ella misma como verdadera clase universal, la burguesía necesitará hacer algo más que comerciar con un puñado de máximas andrajosas: su ideología de gobierno debe manifestar a la vez la forma universal de lo racional y el contenido apodíctico de lo afectivamente inmediato.

Para Kant, el juicio estético significa esencialmente una forma de altruismo. En la respuesta a un artefacto, o a una belleza natural, pongo entre paréntesis mis propias y contingentes aversiones y apetencias, me sitúo en el lugar de otro cualquiera y juzgo desde el punto de vista de una subjetividad universal. Una pintura de un queso no es bella porque puede que me guste comérmela. En este sentido, lo estético en Kant desafía y confirma a la vez la sociedad de clases. Por un lado, su desinterés olímpico está reñido con lo que Kant llama «grosero egoísmo», los intereses rutinarios y egoístas de la vida social. La intersubjetividad estética bosqueja una comunidad utópica de sujetos, unidos por la misma estructura profunda de su ser. El dominio de la cultura es, a este respecto, distinto del de la política, en donde los individuos están vinculados sólo de una manera externa debido a una persecución instrumental de sus fines. Esta solidaridad meramente extrínseca implica el soporte último de la coerción: la vida social se colapsaría, sostiene Kant, si los patrones públicos no estuvieran impuestos por la violencia. El dominio de la cultura, por contraste, es el del consenso no-coercitivo: es inherente a los juicios estéticos que no puedan ser impuestos. La «cultura», por tanto, promueve una unidad íntima y sin constricciones entre los ciudadanos a partir de su más profunda subjetividad. En esta esfera ético-estética, «ningún miembro será un simple medio, sino un fin, y puesto que contribuye a la posibilidad del cuerpo entero, su posición y su función han de estar definidas por la idea de conjunto»[19]. La política queda restringida al comportamiento público y utilitario, y se diferencia de «la interrelación profunda y personal entre sujetos en calidad de seres racionales y materiales» que define lo estético[20]. De este modo, si la cultura esboza el contorno espectral de un orden social libre de dominación, esto lo logra mediante la mistificación y la legitimación de las relaciones sociales predominantes reales. La separación de lo fenoménico y lo nouménico, por decirlo de algún modo, está politizada, instalada como una fisura esencial en el interior de la propia vida social. La ética sumamente formalista de Kant se demuestra incapaz de generar una teoría política distintiva y propia más allá de un liberalismo convencional; y, aunque esa ética proponga el sueño de una comunidad en la que los sujetos sean fines en sí mismos, es finalmente demasiado abstracta para conducir este hogar ideal al

19. I. Kant, *Critique of Judgement*, Oxford, 1952, parte II, p. 23, nota [*Crítica del discernimiento*, ed. y trad. de R. Rodríguez Aramayo y S. Mas, Antonio Machado Libros, Madrid, 2003].
20. S. Kemal, *Kant and Fine Art*, cit., p. 76.

ámbito de la experiencia vivida. Esto es lo único que puede suministrar lo estético, pero al hacerlo reproduce algo de la misma lógica social a la que pretende resistirse. El juicio estético de Kant, sin el yo, libre de toda motivación material, es, entre otras cosas, una versión espiritualizada del sujeto abstracto y seriado del mercado, que cancela las diferencias concretas entre él y los demás por medio de la nivelación y la homogeneización total de la mercancía. En asuntos de gusto, como con las transacciones de la mercancía, todos los individuos son indiferentemente intercambiables; la cultura es, por tanto, parte del problema que ella misma intenta resolver.

Tanto la filosofía crítica como el concepto de ideología nacieron en el mismo momento histórico, así lo ha señalado Michel Foucault en *Las palabras y las cosas*[21]. Ahora bien, añade Foucault, mientras que el fundador de la ciencia de la ideología, Destutt de Tracy, funda su contenido en el asunto de la representaciones, deteniéndose minuciosamente a examinar las leyes que las organizan, la crítica kantiana se abre paso más allá de este espacio meramente fenoménico (la ideología, como dice Tracy, es «una parte de la zoología») para interrogarse por las propias condiciones trascendentales de esa representación: su objeto no es otro que la propia representabilidad. Lo que despuntará aquí es entonces una verdad a la vez inspiradora y perturbadora: lo más precioso cae fuera de la esfera representacional. Si esto preserva a lo más valioso de sucumbir al estatus determinado de las manzanas y las butacas, también amenaza con vaciar la propia esencia del sujeto humano. Si la libertad es a la postre irrepresentable, ¿cómo puede ejercer su fuerza ideológica, habida cuenta de que la ideología es en sí misma una cuestión de representación? Uno de los posibles caminos es, a tenor de esto, imaginarse esa libertad no reducida al mundo empírico, lo que para Kant constituye una de las funciones de lo estético. Lo estético es la reflexión en el mundo bajo de lo más alto, el lugar en el que eso que finalmente deja atrás a la representación, como nos recuerda lo sublime, intenta, no obstante, alcanzar una materialización o una analogía sensibles. La humanidad vería aquí un signo; y lo bello y lo sublime convenientemente lo proporcionarían.

Hemos visto que la estética para Kant cumple una multitud de funciones. Centra al sujeto humano en una relación imaginaria con una realidad flexible e intencional, por ello le garantiza una gozosa

21. M. Foucault, *The Order of Things*, New York, 1973 [*Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, trad. de E. C. Frost, Siglo XXI, Madrid/México, 1997, cap. 7].

sensación de su propia coherencia interna y le confirma su estatus como agente ético. Sin embargo, realiza esto sin dejar de imponer disciplina y castigo al sujeto, evocando una conciencia de piadosa sumisión a ese infinito al que realmente pertenece. Asegura un consenso espontáneo, inmediato y no coercitivo entre los seres humanos, dotándoles de los lazos afectivos que atraviesan las alienaciones de la vida social. Conduce a los individuos al hogar del otro como una experiencia inmediata, en un discurso de particularidad concreta que tiene toda la presencia indiscutible de la ley racional, pero nada de su repelente abstracción. Permite que lo específico y lo universal se fundan misteriosamente, sin necesidad de mediación conceptual y, por tanto, inscribe un imperativo global en el cuerpo de lo dado materialmente mediante una autoridad hegemónica en lugar de tiránica. Finalmente, proporciona una imagen de plena autonomía y autodeterminación, en la que la Naturaleza, la condicionada y la determinada, se trueca, mediante sutil alquimia, en libertad conforme a finalidad, y en donde la férrea necesidad reaparece milagrosamente como absoluto autogobierno. En esa medida brinda un paradigma ideológico no sólo para el sujeto individual, sino también para el orden social, toda vez que la representación estética es una *sociedad*, en la que cada componente constituyente es la condición de la existencia intencional de cualquier otro, y encuentra en esa afortunada totalidad el espacio de su propia identidad.

A la luz de esta teoría, es difícil no sentir que muchos debates tradicionales acerca de las relaciones entre lo estético y lo ideológico —como reflejo, producción, trascendencia, extrañamiento y todo lo demás— han sido de alguna manera superfluos. Desde un determinado punto de vista, lo estético *es* lo ideológico. Pero afirmar que la reconciliación de la libertad y la necesidad, del yo y los otros, del espíritu y la Naturaleza radica en lo estético es lo mismo que confesar, con bastante tristeza, que esta reconciliación no se encuentra por más que se busque. Esta triunfante resolución de las contradicciones sociales depende de una actividad a la que la clase media no puede dedicar mucho tiempo, como Karl Marx señaló con ironía. Importa menos el *arte* que la *estética*; de hecho, lo único que cabría poner en duda de la frase de Theodor Adorno, escrita en 1970, de que «hoy la estética no tiene poder ninguno para decidir si ha de convertirse en la nota necrológica del arte»[22], es el «hoy». En la Ilustración tiene lugar un doble desplazamiento: uno que va de la producción cultural como tal a una ideología particular del artefacto; y otro que parte de aquí

22. Th. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, London, 1984, p. 5 [*Teoría estética*, versión cast. de F. Riaza, revisión de F. Pérez Gutiérrez, Taurus, Madrid, 1992].

al ámbito de la ideología en general. Es evidente que lo que necesita el orden establecido no es algo tan anémicamente intelectualista como la «ciencia de las ideas» de Destutt de Tracy, sino una teoría de la práctica ideológica: una formalización de aquello que en su inmediatez espontánea parece eludir el concepto. Si lo ideológico es, básicamente, una cuestión de sentimiento, no es extraño que lo estético pueda ser un modelo mucho más efectivo que la zoología; si la formalización de lo no-discursivo parece un proyecto que se desbarata sí mismo —esto es, si hay un círculo de oxímoron en la misma expresión «teoría de la ideología»—, es porque el signo más apropiado de esta imposibilidad es el carácter misterioso del arte en sí mismo, que es y no es un ámbito gobernado por leyes.

No hay razón alguna para suponer, sin embargo, que «ideología» tenga que ser siempre un término peyorativo, y que lo estético esté inequívocamente emplazado en el bando de la opresión social. Contra una filosofía social basada en el egoísmo y el apetito, Kant habla a favor de una visión generosa de la comunidad de fines, y encuentra en la libertad y la autonomía de lo estético un prototipo de posibilidad humana que se encuentra tan reñido con el absolutismo feudal como con el individualismo posesivo. Si este admirable ideal de respeto mutuo, igualdad y compasión no encuentra la manera de hacer su entrada en la realidad material, si es necesario ensayar en la mente lo que no puede ser puesto en acto en el mundo, esto no es en todo caso culpa de Kant.

Es en el marco de esta valiente visión en donde la crítica inmanente de Marx encontrará un punto de apoyo, al preguntarse por cómo es posible que esos sueños de libertad y dignidad moral acaben reproduciendo las condiciones de violencia y explotación. Acerca de la estética idealista escribe Adorno:

> En el arte, como en todo, nada ha merecido respeto que no debiera su existencia al sujeto autónomo. Lo que fue válido y cierto a este respecto para el sujeto, fue algo carente de validez y falso para el otro no-subjetivo: la libertad para el primero fue falta de libertad para el último[23].

La propia solución desesperada que dio Kant a este dilema fue partir al sujeto por la mitad, ocultando su libertad en una profundidad tan insondable que se convirtió en algo a la vez inviolable e ineficaz. Esta división tan radical de lo real y lo ideal, sin embargo, se convertirá en una constante fuente de turbación ideológica; la tarea que le quedará a Hegel será reunir ambos ámbitos mediante el discurso dialéctico.

23. *Ibid.*, p. 92.

4

SCHILLER Y LA HEGEMONÍA

Como algunos de sus sucesores no tardaron en reconocer, la rigurosa dualidad entre cognición y juicio estético llevada a cabo por Kant contenía las semillas de su propia deconstrucción. Pues si lo estético define la referencia de un objeto a un sujeto, tiene que estar presente —Kant así lo admite— como motivo último de todo nuestro conocimiento. Damos por supuesto necesariamente en cualquier investigación nuestra acerca de la Naturaleza que ésta se halla estructurada conforme a —«o muestra alguna consideración por»— nuestras facultades cognitivas. La «revolución copernicana» llevada a cabo por Kant en el terreno del pensamiento centra el mundo sobre el sujeto humano; con ello, se pone literalmente en manos de lo estético, haciendo que todo ese registro de experiencia parezca menos marginal, gratuito o suplementario de lo que, de otro modo, podría parecer. Esa armonía de facultades que es el placer estético es, de hecho, un requisito de armonía para cualquier cognición empírica, de modo que si lo estético es, en un sentido, «suplementario» a nuestras otras actividades de la mente, es un suplemento que se muestra más de acuerdo con alguna lógica derridiana que con su fundamento o condición previa de esas actividades. Como argumenta Gilles Deleuze, «una facultad no se arrogaría nunca un papel legislativo y determinante si todas las demás facultades juntas no fuesen capaces de esta libre armonía subjetiva [de lo estético]»[1].

Para Kant la raíz de todo conocimiento, como John MacMurray ha señalado, es la imaginación productiva; y esto quiere decir que el

1. G. Deleuze, *Kant's Critical Philosophy*, Minneapolis, 1984 [*La filosofía crítica de Kant*, trad. de M. A. Galmarini, Cátedra, Madrid, 1997].

conocimiento kantiano es siempre en cierto sentido ficcional[2]. Esta estetización incipiente de la cognición, sin embargo, debe ser estrictamente restringida para que la racionalidad no se abandone a los excesos románticos. Para Kant reivindicar que lo estético no implica conceptos determinados supone tanto salvaguardar la racionalidad de una inestable parodia de este tipo como dar cuenta de su peculiar modo de obrar. El peligro está en identificar la verdad con lo que es satisfactorio para la mente, del mismo modo que el peligro en el dominio de la ética es igualar lo bueno simplemente con la plenitud creativa. Este hedonismo resulta profundamente ofensivo para la austeridad puritana de Kant: la verdad y el bien no se alcanzan tan fácilmente, sino que requieren disciplina y esfuerzo. Sin embargo, la razón práctica en su absoluta autodeterminación y autofundamentación, se asemeja ya a un fenómeno «estético» en algún sentido; y de este modo siempre será posible para otros combinar las dos dimensiones. Lo estético es por tanto un objeto peligrosamente ambivalente para la sociedad burguesa. Por un lado, al centrarse en el sujeto, su universalidad, su consenso espontáneo, su intimidad, su armonía y su finalidad satisfacen extraordinariamente bien algunas de las necesidades ideológicas de esa sociedad; pero amenaza, por otro lado, con elevarse de forma incontrolable por encima de esta función para socavar las mismas bases de la racionalidad y el deber moral. El gusto, abruptamente separado en un primer nivel de la verdad y la moralidad, parece en otro estadio su misma base. Estos conceptos se encuentran por tanto maduros para una deconstrucción que permitirá a cierto romanticismo estetizar el conjunto de la realidad. El pensamiento burgués parece así confrontado con una elección nada envidiable: preservar su racionalidad a costa de marginar una modalidad ideológicamente fructífera, o cultivar esa modalidad hasta el extremo de amenazar con usurpar la verdad y la virtud como tales.

Se podría afirmar que con su ensayo *Cartas sobre la educación estética del hombre* Friedrich Schiller anticipa de algún modo esta deconstrucción, al permanecer en la problemática kantiana y cuestionarla a la vez desde su interior. Donde Kant disloca Naturaleza y razón bajo cauces demasiado severos, Schiller define lo estético como la bisagra o estadio de transición entre lo groseramente sensual y lo sublimemente racional. Bajo el llamado «impulso de juego», la condición estética reconcilia el impulso sensible —la materia variable, sin forma, apetitiva de la sensación y el deseo— con el impulso for-

2. Cf. J. MacMurray, *The Self as Agent*, London, 1969, cap. 1.

mal, la fuerza activa, configuradora e inmutable de la razón kantiana. El impulso sensible, escribe Schiller,

> aspira a la realidad absoluta: [el hombre] debe transformar en mundo todo lo que es mera forma, y hacer que todas sus disposiciones se manifiesten. El [impulso formal] aspira a la formalidad absoluta: debe extirpar todo lo que en sí mismo sea mero mundo, y aportar armonía a todos sus cambios. En otras palabras, debe exteriorizar todo lo que está dentro de él y dar forma a todo lo que está fuera de él[3].

Aquello que consigue esta unión de sentido y espíritu, materia y forma, cambio y permanencia, finitud e infinito, es lo estético, una categoría epistemológica que Schiller tiende a antropologizar radicalmente.

Lo estético, sin embargo, es simplemente un momento de paso o tránsito a los imperativos no materiales de la razón práctica, que Schiller aprueba por completo como buen kantiano que es. Parece que para él no supone ningún problema el hecho de estetizar la verdad y la moralidad: éstas siguen siendo los objetivos más elevados de la humanidad, pero son fines que aparecen algo absolutos e insensibles en sus exigencias frente a la naturaleza material humana. Es decir, se puede leer el texto de Schiller como un debilitamiento del imperioso Superyó racional kantiano, una atemperación que incorpora su propia necesidad ideológica. Puesto que si la razón está sencillamente en guerra con la carne, ¿cómo puede enraizarse corporalmente en la experiencia vivida? ¿Cómo puede encarnarse la «teoría» como «ideología»? Schiller está escribiendo con el fragor del Terror revolucionario francés en sus oídos, lo cual podría explicar por qué cree que la razón abstracta necesita alguna clase de moderación compasiva; pero el dilema ideológico con el que se confronta es de hecho más general que éste. La razón sólo asegura su dominio si está, en términos gramscianos, consensuada y no es categóricamente coercitiva; debe conseguir la hegemonía de acuerdo con los sentidos a los que domina en vez de pisotearlos. La dualidad kantiana entre Naturaleza y razón sencillamente cortocircuita lo que podríamos llamar la cuestión de la reconstrucción ideológica, y nos deja pocos indicios acerca de cómo tenemos que pasar de un territorio a otro. Schiller, por su parte, reconoce que esta tensión entre las imposiciones éticas absolutas y el

3. F. Schiller, *On the Aesthetic Education of Man*, ed. de E. M. Wilkinson y L. A. Willoughby, Oxford, 1967, p. 77 [*Kallias: Cartas sobre la educación estética del hombre*, estudio introductorio de J. Feijóo, trad. y notas de J. Feijóo y J. Seca, Anthropos/Centro de Publicaciones del MEC, Barcelona/Madrid, 1990]. Las citas siguientes van acompañadas entre paréntesis por la referencia a la edición inglesa.

sórdido estado terrenal de la naturaleza burguesa debe mantenerse y aflojarse a la vez. Es justo lo estético la categoría que llevará a cabo esta difícil doble operación. Veremos, sin embargo, que su tentativa conseguirá oscurecer el problema de la transición de la Naturaleza a la Razón tanto como iluminarlo.

En cuanto refinamiento progresivo de la sensibilidad y los deseos, lo estético actúa como una especie de deconstrucción: supera el dominio tiránico del impulso sensible desde dentro, no por imposición de un arbitrario mandato externo.

> Gracias al temple anímico estético, la autonomía de la razón se abre ya al dominio de la sensibilidad; se interrumpe el dominio de la sensación dentro de sus propias fronteras; y el hombre físico se refina hasta tal punto que el hombre espiritual sólo necesita desarrollarse a partir del hombre físico conforme a las leyes de la libertad (163).

En el terreno de lo estético, la humanidad debe «librar la batalla contra la materia en el propio territorio de esta última, para no tener luego que combatir al odiado adversario dentro del sagrado terreno de la libertad» (169). En otras palabras, es más fácil para la razón regular la Naturaleza material si ya se ha ocupado de erosionarla y sublimarla desde dentro; y es precisamente esto lo que conseguirá la interacción de espíritu y sensibilidad. Lo estético desempeña en este sentido una función esencialmente propedéutica, al procesar y atemperar la materia prima de la vida material para su eventual sometimiento a manos de la razón. Es como si en lo estético la razón jugara con los sentidos, inscribiéndolos en lo formal desde dentro a modo de un quintacolumnista en campo enemigo, y nos preparara para esos estadios superiores de Verdad y Bien hacia los que nos dirigimos. De otro modo, como criaturas degeneradamente hundidas en nuestros deseos, tendemos a experimentar con desagrado los dictados de la razón por su carácter absolutista y arbitrario y no estamos dispuestos a acatarlos. Schiller reconoce con perspicacia que los decretos fuertemente deontológicos de Kant no son bajo ningún concepto el mecanismo ideológico más efectivo para someter un mundo material recalcitrante; el Deber de Kant, como un monarca absolutista paranoico, revela muy poca confianza en que los generosos instintos de las masas muestren conformidad con él. Este grosero déspota suspicaz necesita entonces un toque de simpatía populista si quiere asegurar su hegemonía:

> El Deber, severa voz de la Necesidad, debe moderar el tono censor de sus preceptos —un tono sólo justificado por la resistencia que éstos encuentran— y mostrar un mayor respeto por la Naturaleza confiando más noblemente en su voluntad de obedecerlos (217).

El Deber debe tomar más en consideración la inclinación. Un carácter moral es defectuoso cuando sólo es capaz de afirmarse bajo el sacrificio de lo natural, del mismo modo que «una Constitución política seguirá siendo muy imperfecta si sólo es capaz de conseguir unidad suprimiendo la variedad» (19). La alusión política es apropiada, puesto que no hay duda de que el «impulso sensible» para Schiller evoca directamente el individualismo apetitivo. Su «salvaje» no cultivado «egoísta sin ser él mismo, desligado de todo vínculo, sin ser libre» (171), no es un ejemplo tribal exótico, sino el filisteo alemán típico de la clase media, que no ve en la espléndida profusión de la Naturaleza nada más que su propia presa, alguien que lo mismo devora sus objetos en un arrebato de deseo como los arroja aterrorizado en el momento que amenazan con destruirlo. El impulso sensible es también el proletariado, con sus «groseros y desordenados instintos, liberados al aflojar los vínculos con el orden civil y precipitados con una furia ingobernable hacia su satisfacción animal» (25).

Lo que Schiller denomina «el temple anímico estético» define, de hecho, un proyecto de reconstrucción ideológica fundamental. Lo estético es la mediación perdida entre una sociedad civil barbárica entregada al puro apetito y el ideal de un Estado político bien organizado:

> Si el hombre llega a resolver alguna vez ese problema de la política en la práctica tendrá que aproximarse a él a través del problema de lo estético, porque es sólo a través de la Belleza como el hombre se abre camino hacia la libertad (9).

Toda política progresista tocará fondo tan claramente como el jacobinismo si no consigue dar un rodeo por lo psíquico y dirigirse al problema de la transformación del sujeto humano. Lo «estético» de Schiller corresponde en este sentido a la «hegemonía» de Gramsci, aunque en una clave diferente; ambos conceptos surgen además desde el punto de vista político por el lamentable colapso de las esperanzas revolucionarias. La única política que se mantendrá en pie es la que se enraíce firmemente en una «cultura» remodelada y en una subjetividad revolucionada.

Lo estético no hará a la humanidad más libre, más moral o más sincera, pero sí la preparará en su interior para recibir y responder a estos imperativos racionales:

> Aunque este estado [estético] por sí mismo nada pueda decidir en lo relativo a nuestras ideas o nuestras convicciones y, por tanto, siga considerando nuestro valor intelectual y moral como aspectos problemáticos, representa, sin embargo, la condición necesaria para poder alcanzar un conocimiento y una convicción moral. En una palabra, no existe otro camino para convertir al hombre material en ser racional que el de hacer de él primero un ser estético (161).

Consciente e inquieto por dar la impresión de hacer de la razón la esclava de la representación sensible, socavando así su capacidad de autolegitimación, Schiller vuelve la vista a renglón seguido a la ortodoxia kantiana:

> ¿No han de encontrar la verdad y el deber también ya por sí mismos y mediante ellos mismos un camino hacia el hombre material? A lo que tengo que responder: no sólo pueden, sino que están obligados positivamente a ello, pues deben su poder de determinación únicamente a sí mismos [...] (161).

La belleza concede el *poder* de pensar y decidir, y en este sentido subyace a la verdad y a la moralidad; pero no tiene nada que decir acerca de los usos efectivos de estos poderes que, por tanto, se determinan a sí mismos. Lo estético es la matriz del pensamiento y de la acción, pero no ejerce ningún dominio sobre lo que alumbra; lejos de usurpar arrogantemente el papel de la razón, simplemente allana el camino para su augusta aparición. Sin embargo, no es una escalera que tiramos una vez que hemos subido por ella; pues aunque lo estético es la simple condición previa de la verdad y la virtud, prefigura, no obstante, de algún modo lo que va a producir. La verdad no es en absoluto belleza, afirma Schiller obstinadamente frente a los esteticistas; pero la belleza contiene en principio verdad. Una estrecha senda se abre así entre, por un lado, la paralizante dualidad de facultades propia de Kant y, por otro, la esteticista combinación de éstas.

¿Qué significa afirmar que lo estético es el requisito previo esencial de la moral? Significa, más o menos, que en esta condición peculiar, la rigurosa determinación del impulso sensible y el igualmente despótico poder del impulso formal interactúan sin cesar entre sí consiguiendo suprimir las presiones mutuas y dejándonos así en un estado de libertad negativa o «libre determinabilidad».

> En la medida en que el [impulso de juego] prive a los sentimientos y las pasiones de su fuerza dinámica, los llevará a la armonía con las ideas de la razón; y en la medida en que prive a las leyes de la razón de su compulsión moral, las reconciliará con los intereses de los sentidos (99).

Lo estético es una especie de terreno ficticio o heurístico en el que podemos suspender la fuerza de nuestras capacidades habituales, transfiriendo imaginativamente cualidades de un impulso a otro en una especie de experimento espiritual en libertad. Al haber desconectado de forma momentánea estos impulsos de sus contextos en la vida real, podemos disfrutar de la fantasía de reconstituir cada uno de ellos por medio del otro, reconstruyendo los conflictos psíquicos en términos de su potencial resolución. Esta condición no es aún la libertad, que consiste según el planteamiento kantiano en nuestra libre conformidad con la ley moral, pero es una especie de potencial de libertad positiva, la oscura e indeterminada fuente de toda nuestra activa autodeterminación. En lo estético, estamos temporalmente emancipados de todo tipo de determinación, sea física o moral, y experimentamos, en cambio, una situación de total determinabilidad. Se trata de un mundo puramente hipotético, un perpetuo «como si», en el que sentimos nuestros poderes y capacidades como posibilidades puramente formales, sustraídas de toda particularidad, una condición en cierto modo equivalente a la capacidad cognitiva puramente estética kantiana, que permanece desvinculada de la determinación de un concepto específico.

Todo esto, sin embargo, hace que lo estético, esa fuerza poderosa enraizada en nuestra humanidad moral, no se revele más que como una simple *aporía*. Dos vigorosas fuerzas antagónicas se suprimen entre sí hasta llegar a un punto muerto o anulación, y esta sugerente nada absoluta no es sino nuestra capacidad previa para la apreciación del valor. Hay, sin embargo, diversas clases de nulidad: una pura negación y un vacío potencialmente fructífero que, como una suspensión de toda constricción específica, fertiliza el terreno para una acción en libertad.

> [En lo estético] el hombre debe volver en cierto sentido a ese estado negativo de completa indeterminación en la que se encontraba antes de que sus sentidos recibieran la primera impresión. Pero ese estado estaba vacío de todo contenido, y ahora se trata, en cambio, del problema de combinar dicha indeterminación absoluta, la misma ilimitada determinabilidad, con el mayor contenido posible, puesto que de este estado tiene que conseguirse inmediatamente algo positivo. La determinación que el hombre recibió por medio de la impresión material debe, por tanto, conservarse, porque no es lícito que exista aquí pérdida de la realidad; pero al mismo tiempo esa determina-

ción, en tanto que es limitación, debe superarse, puesto que ha de sustituirla un estado de ilimitada determinabilidad. El problema radica, por tanto, en destruir y conservar al mismo tiempo la determinación de esta condición; y esto es posible sólo en un sentido: confrontándola con otra determinación. Los platillos de la balanza se equilibran cuando están vacíos; pero también cuando soportan pesos iguales (141).

Lo estético es una suerte de *impasse* creativo, una suspensión nirvánica de toda determinación y deseo que sobrevuela con contenidos que no están especificados de ningún modo. Puesto que anula los límites de la sensación junto con su coacción, llega a convertirse en una especie de sublime infinitud de posibilidades. En el estado estético, «el hombre se reduce a cero, si pensamos en algún resultado aislado más que en la totalidad de sus capacidades, y si consideramos que falta en él cualquier determinación específica» (146). Sin embargo, esta negatividad es por tanto cualquier cosa, un ser puro sin limitaciones que elude toda sórdida especificidad. Vista desde la totalidad, la condición estética es supremamente positiva; aun así es también vacuidad absoluta, una oscuridad profunda y deslumbrante en la que todas las determinaciones son pardas, una infinitud de nada. La maltrecha condición social que lamenta Schiller —la fragmentación de las facultades humanas en la división del trabajo, la mecanización y disociación de las capacidades humanas— debe ser redimida a través de una condición que no es, en sentido concreto, nada en particular. Como algo absolutamente indeterminado, lo estético reprocha la parcialidad drástica de la sociedad con su propia alegría del ser, pero su liberación de toda determinación es también un sueño de libertad absoluta que pertenece al mismo orden burgués. La determinabilidad ilimitada es la pose enérgica de quien está preparado para todo, así como la crítica utópica de todo ser real y determinado respecto a un punto de vista eternamente subjuntivo.

Schiller describe este poder devuelto a la humanidad en la modalidad estética como «el más alto de los dones» (147), y en una frase famosa señala que el hombre sólo es totalmente humano cuando juega. Pero si éste es el caso, lo estético debe ser el *telos* de la existencia humana, no la transición a un fin semejante. Si lo estético, cierto es, aparece con una libertad mayor que el dominio de la moralidad es porque disuelve justamente todos los límites éticos junto con los físicos. Por un lado, «se limita a hacer posible en nosotros la humanidad, dejando a nuestra libre elección el hecho de decidir hasta qué punto deseamos realizar realmente esta posibilidad» (149). Por otro lado, como estado de pura posibilidad sin límites —como fusión de lo sensual y racional—, parece superior a aquello que posibilita, como

un terreno que se eleva sobre lo que descansa sobre él. Esta ambigüedad refleja un dilema ideológico real. El problema con la libertad kantiana es que la ley moral que la garantiza parece también socavarla. Esta libertad es singularmente concluyente, divulga sus decretos imperativos aparentemente indiferente a las necesidades y naturalezas de sus súbditos. La auténtica libertad puede así ser desplazada a lo estético; pero puesto que éste se muestra inocente respecto a toda orientación moral y determinaciones concretas, es difícil ver cómo se puede brindar una imagen adecuada de la práctica social. Lo estético es todo aquello distinto de cualquier interés social concreto; puesto que no se orienta de antemano hacia ninguna actividad definida, puede precisamente por eso servir a cualquier actividad. La cultura es la negación de todas las reivindicaciones y obligaciones concretas en nombre de la totalidad: una totalidad que se muestra, por tanto, puramente vacía, porque no es más que una totalización de momentos negados. Lo estético, en resumen, es de una indiferencia olímpica:

No toma bajo su protección, con vistas a fomentarla, una única facultad humana excluyendo las restantes, sino que favorece a todas y cada una de ellas sin distinción; y no privilegia a ninguna más que a otra por la simple razón de que es la condición de posibilidad de todas ellas (151).

Incapaz de decir una cosa sin decirlo todo, lo estético no dice nada en absoluto, y hace uso de una elocuencia tan exagerada que termina careciendo de discurso. Cultivando toda posibilidad hasta el límite, se arriesga a dejarnos como agarrotados e inmovilizados. Si, tras el disfrute estético, «nos sentimos inclinados a preferir algún modo particular de sentimiento o acción y, en cambio, no preparados o no inclinados a otro, ello es prueba inequívoca de que no hemos tenido una experiencia puramente estética [...]» (153). Como raíz profunda de nuestra virtud moral, lo estético parece que sólo es válido si se muestra igual de sensible a un martirio que a un asesinato. Gracias a su mediación conseguimos pensar y actuar creativamente, pues es el fundamento trascendental de nuestra práctica, pero todo pensamiento y acción particulares nos alejan de él. Tan pronto como experimentamos una determinación concreta, perdemos esta fructífera nada y zozobramos de una ausencia a otra. La existencia humana parece oscilar perpetuamente entre dos tipos de negación y caer por la acción, como pura capacidad estética, en una limitación del ser, de la que regresa de nuevo a sí misma. Lo estético, en suma, es socialmente tan inútil como afirman sus críticos filisteos:

> La belleza, en efecto, no produce ninguna clase de resultado particular ni para el entendimiento ni para la voluntad. No cumple ningún fin particular, ni intelectual ni moral; no nos descubre una verdad, no nos ayuda a cumplir ningún deber; y es, en definitiva, tan incapaz de proporcionar una base firme para el carácter como de iluminar la comprensión (147).

Y a pesar de todo, ésta es precisamente la gloria que corona lo estético: al ser sumamente indiferente a cualquier verdad, propósito o práctica sesgada, es nada menos que la ilimitada infinitud de nuestra humanidad total, que se arruina tan pronto como se realiza. La cultura sólo parece ser una apertura incesante a cualquier cosa.

Al final del ensayo de Schiller, lo estético muestra claros signos de rebasar su humilde estatus de criada de la razón. La ley moral a la que sirve formalmente parece inferior a lo estético en un aspecto principal: es incapaz de generar lazos afectivos positivos entre los individuos. La ley somete la voluntad individual a lo general, asegurando así las condiciones generales de posibilidad de la vida social; confronta a cualquier sujeto con otro, limitando sus inclinaciones, pero no puede actuar como fuente dinámica de armonía social e intercambio placentero. La Razón implanta en la humanidad los principios de la conducta social, pero sólo la belleza confiere a esta conducta un carácter social.

> Es el gusto lo que introduce la armonía en la sociedad, porque infunde armonía en el individuo [...] sólo el modo estético de comunicación une a la sociedad porque se relaciona con lo que es común a todos (215).

Además de todo esto, el gusto ofrece la felicidad, mientras que las adustas angosturas de la razón no pueden. «Sólo la belleza hace a todo el mundo feliz» (217), mientras que el coste de la virtud moral reside en la autoabnegación. Lo estético es el lenguaje de la solidaridad humana, da la cara contra todo elitismo y privilegio socialmente divisorio: «Ni privilegios ni autocracia de ningún tipo son tolerados donde gobierna el gusto» (217), y el conocimiento esotérico, dirigido por el gusto hacia «la luz amplia del sentido común» se convierte en la posesión común de la sociedad toda. El estado estético, en pocas palabras, es la esfera pública burguesa y utópica de la libertad, la igualdad y democracia dentro de la cual todos son ciudadanos libres, «y tienen los mismos derechos que los más nobles» (219). El orden social constreñido de la lucha de clases y la división del trabajo ya ha sido superado en principio dentro del reino consensual de la belleza, que se establece a sí mismo como un vago paraíso dentro del presente. El gusto, con su autonomía, universalidad, igualdad y sentimiento de camaradería, es toda una posición alternativa, pues deja en suspenso la jerarquía social y reconstituye las relaciones entre individuos bajo la imagen de una fraternidad desinteresada. La cultura es la única armonía verdaderamente social, una quimérica sociedad alternativa dentro del presente, un reino nouménico de personas y fines que atraviesan de manera secreta el territorio fenoménico de las cosas y las causas. Aunque lo estético sugiere de este modo la forma de un orden social totalmente diferente, su contenido real, como hemos visto, no tendría otro aspecto que el de una negación indeterminada, rebosante tan sólo de su propio potencial inexpresable. En otras palabras, la unidad positiva de la sociedad de clases parece no ser nada en absoluto, algo poderoso pero misteriosamente elusivo; de hecho, cualquier discurso capaz de abarcar las divisiones reales y múltiples de esa sociedad no puede menos de presentar una llamativa vaguedad. Como unidad ideal de una realidad dividida, lo estético es necesariamente ambiguo y oscuro; considerarlo un asunto potencial es sólo confesarse que en esta sociedad los individuos quedan enfrentados entre sí tan pronto como actúan.

La unidad cultural es obligada a remontarse más allá de toda autorrealización real, que en este orden probablemente se muestra arbitraria y parcial; la cultura existe para posibilitar la autodeterminación humana, pero a la vez esta última la infringe. Su fuerza puede ser preservada entonces sólo si su contenido se reduce constantemente a la nada. La cultura no determina en ningún sentido lo que debemos hacer; se trata más bien de que, al continuar haciendo lo que hacemos, actuemos con un contrapeso que implique que podríamos estar haciendo con la misma facilidad cualquier otra cosa. Es por tanto una cuestión de estilo o de «gracia», como Schiller lo denominaría: aprenderemos mejor cómo comportarnos si extraemos nuestras normas de una condición que no implica hacer nada concreto.

De ahí que ni la ley moral ni la condición estética cuenten lo suficiente como imágenes de la sociedad ideal; quizá ésta sea la razón por la que la obra de Schiller parece dividida a su pesar entre la exaltación de la ley sobre lo estético y de lo estético sobre la ley. La ley, por supuesto, domina oficialmente de forma absoluta; sin embargo, no puede ofrecer ninguna representación material de la libertad que, no obstante, significa; por ello ha de afrontar la incómoda verdad de que la moralidad es incapaz por sí misma de proporcionar el vínculo ideológico esencial para la cohesión social. En su forma kantiana, es demasiado abstracta, individualista y dominante, excesivamente sá-

dica en su ambición por someter a sus súbditos como para cumplir esas tareas consensuales de manera eficaz. La responsabilidad de este proyecto se desplaza por tanto a lo estético. Sin embargo, si lo ético es demasiado formalista e inflexible para tales fines, demasiado poco sensible para las diferencias individuales, lo estético parece en sus propias formas igualmente vacío de contenido práctico. Si la ley es demasiado viril y austera, demasiado implacable en sus exigencias, lo estético es demasiado femenino y dúctil. En su apertura a los sentidos, la cultura representa, en efecto, un progreso sobre la ideología formalista; sin embargo, ese abrazo de lo sensorial toma la forma de una neutralización de sus contenidos determinados, de modo que termina cayendo en el mismo formalismo que tenía que trascender.

Lo estético conduce a Schiller a la creación de la apariencia; y, puesto que la apariencia presupone una indiferencia creativa respecto a la Naturaleza, es el deleite en esa bella apariencia el camino que lleva a tientas a los «salvajes» seres humanos hacia la libertad de lo estético, suspendiéndolos de la dependencia de su entorno. La humanidad emprende el camino de su auténtica libertad, abre una brecha en su naturaleza biológica, desde el momento en que «comienza a preferir la forma a la materia, y pone en riesgo la realidad por el bien de la apariencia» (205). Si este movimiento abandona la Naturaleza en un determinado nivel, también permanece fiel a ella en otro: puesto que la misma Naturaleza se ha prodigado con generosidad en sus criaturas más allá de las puras necesidades de la existencia y ofrece en este suplemento material un ligero barrunto de la ilimitación de la libertad estética. Lo estético, por tanto, es en este sentido también algo natural: por el propio poder de la Naturaleza, tenemos que ser elevados a las alturas; lo que nos impulsaría en otras condiciones hacia allí —la voluntad— es un producto del estado de libertad, no su condición previa. Ahora bien, lo estético es al mismo tiempo algo no natural, puesto que, con objeto de hacerse valer, la imaginación debe dar un salto misteriosamente inexplicable desde esta superabundancia puramente material hacia su propia y fructífera autonomía. La relación entre Naturaleza y libertad, en suma, es aporética: esta última rompe de forma abrupta con la anterior, pero de algún modo bajo el propio impulso de aquella. La libertad no puede proceder de sí misma, puesto que esto supondría la existencia previa de una voluntad dispuesta a llevarla a cabo, provocando así que la libertad fuera anterior a sí misma. Pero si la libertad comparte algún parentesco con la Naturaleza, ¿cómo puede ser libre? La indeterminación negativa de lo estético, punto de transición entre la Naturaleza y la libertad, la necesidad y la razón, es necesaria por tanto para dar solución al enigma del lugar del que procede la libertad, o de cómo es posible que haya nacido de lo no libre. El enigma de lo estético es la solución a este puzzle: lo cual es lo mismo que decir que una adivinanza se responde sencillamente con otra. La oscuridad de la doctrina estética de Schiller radica en la inescrutabilidad de los orígenes de la libertad en una sociedad donde la subjetividad racional es la negación de toda sensibilidad y materialidad. Es teóricamente imposible decir cómo la libertad y la necesidad, el sujeto y el objeto, el espíritu y el sentido, pueden ir de la mano en un orden social tan alienado. Aunque hay cada vez más razones políticas urgentes que explican esta situación, la oscuridad de lo estético en el pensamiento de Schiller es el resultado de este *impasse*.

Las ambigüedades de la obra schilleriana, servicialmente desactivadas como simples «paradojas» por sus editores ingleses, son emblemas de dilemas políticos genuinos. De hecho, todo el texto es una especie de alegoría política, en la que las relaciones problemáticas entre el impulso sensible y el impulso formal, o, si se quiere, entre Naturaleza y razón, no están nunca muy lejos de una reflexión sobre las relaciones ideales entre populacho y clase gobernante, o entre sociedad civil y Estado absolutista. El mismo Schiller traza el paralelismo de forma bastante explícita, comparando la relación entre la razón (que impone unidad) y la Naturaleza (que exige multiplicidad) con la deseable relación entre Estado político y sociedad. En la medida en que la exigencia de unidad del Estado es absoluta, está obligado a respetar el «carácter subjetivo y específico» de sus materiales (el populacho); debe alimentar y respetar el impulso espontáneo, y conseguir su unidad sin suprimir la pluralidad. Del mismo modo que la razón en el terreno estético se mezcla hábilmente en el ámbito de lo sensual, refinándolo desde dentro y conduciéndolo a la obediencia de sus propios mandatos, también el Estado político «sólo puede convertirse en realidad en el caso de que sus partes hayan sido moduladas conforme a la idea de la totalidad» (21). Es lo estético, como reconstrucción ideológica y estrategia hegemónica, lo que llevará a cabo este objetivo.

> Una vez que el hombre está interiormente de acuerdo consigo mismo, será capaz de preservar su individualidad aun cuando pueda universalizar su conducta, siendo el Estado el mero intérprete de su propio instinto más excelso, una formulación más nítida de su propio sentido de lo correcto (21).

Si esta posibilidad fracasa, avisa Schiller, si «el hombre subjetivo termina enfrentándose al hombre objetivo», este último (el Estado) se verá obligado a suprimir coercitivamente a la primera (sociedad civil), y a «pisotear de modo implacable esa individualidad tan hostil a fin de no ser víctima de ella» (21). En esta desoladora situación política, «la vida concreta del individuo queda destrozada a fin de que la idea abstracta de la totalidad pueda conservar su penosa existencia y el Estado siga siendo un extraño a sus ciudadanos, puesto que en ningún caso llega a trabar contacto con su sentir» (37).

En resumen, si quiere asegurar su dominio, el poder político debe implantarse en la misma subjetividad; y este proceso requiere la producción de un ciudadano cuyo deber ético-político ya haya sido interiorizado como inclinación espontánea. La grandeza moral, afirma Schiller en su ensayo «Sobre la gracia y la dignidad», es una cuestión de obediencia a la ley moral; pero la *belleza* moral es la agraciada disposición a tal conformidad, la ley interiorizada y convertida en hábito, la reconstrucción de una subjetividad completa a la luz de su propio modelo. Este estilo de vida culturalmente completo es el auténtico objeto del juicio moral y no, como pensaba Kant, determinadas acciones aisladas:

> El hombre no está destinado a ejecutar acciones morales aisladas, sino a convertirse en un ser moral. Lo que le está prescrito no son las virtudes, sino la virtud, y la virtud no es otra cosa que una inclinación al deber[4].

La ética atomista que calcula con toda seriedad las consecuencias de las intenciones de cada acción particular es por tanto antiestética. El desplazamiento de la moralidad a la cultura es el que va del poder de la cabeza al gobierno del corazón, de la decisión abstracta a la disposición corporal. El sujeto humano «completo», como ya hemos visto antes, tiene que convertir su necesidad en libertad, transfigurar su deber ético en hábito instintivo, y actuar de este modo como un artefacto estético.

El ensayo «Sobre la gracia y la dignidad», como ocurría también en las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, no esconde las bases políticas de su estética. Escribe aquí Schiller:

> Supongamos que existe un Estado monárquico administrado de tal modo que, aunque todo se haga conforme al deseo de una voluntad única, se llega a convencer a cada ciudadano de que gobierna y obedece sólo su propia inclinación. Llamaríamos a ese gobierno un gobierno liberal (200-201).

4. F. Schiller, «On Grace and Dignity», en *Works of Friedrich Schiller*, New York, s.f., vol. IV, p. 200 [*Sobre la gracia y la dignidad, Sobre la poesía ingenua y sentimental*, trad. de J. Probst, Icaria, Barcelona, 1985].

De manera similar, «cuando el espíritu, manifestándose en la naturaleza material dependiente de él, lo hace de tal modo que la naturaleza ejecuta sus mandatos con la más fiel exactitud o exterioriza sus sentimientos en la forma más expresiva, sin infringir, no obstante, las condiciones que la sensibilidad exige de los sentimientos en cuanto fenómenos, emergerá entonces aquello que llamamos *gracia*» (201). En pocas palabras, la gracia es a la vida personal lo que la sumisión espontánea de las masas es al Estado político. Tanto en el orden político como en el estético, cada unidad individual se comporta como si se gobernara a sí misma por la virtud del mismo modo que ella se gobierna por la ley de la totalidad. Ese príncipe absolutista que es la razón no debe restringir cualquier movimiento libre de los sentidos que le sirven, pero tampoco debe dejarles una libertad sin freno. Schiller llama la atención a Kant por dejar injustamente de lado los derechos de la naturaleza material, afirmando, en cambio, que la moralidad tiene que vincularse con la inclinación para convertirse así en una especie de «segunda naturaleza». La teoría moral de Kant, en otras palabras, es peligrosamente incapaz de convertirse en una ideología efectiva. Si la ley moral, que da fe de la manera más sublime de nuestra grandeza humana, no hace más que humillarnos y acusarnos, ¿puede ser realmente fiel a su estatus kantiano como ley racional de libertad autoconferida? ¿Puede sorprender que los seres humanos estén tentados a rebelarse contra un poder jurídico que parece serles extraño e indiferente?

Pese a todo, Schiller no deja de tener muy en cuenta los peligros de esa estetización de la ley que termina por reducirla a la nada. Si es cierto, como él sostiene en «Sobre la gracia y la dignidad» que «la perfección moral del hombre sólo puede dilucidarse merced a esta asociación de su inclinación con su conducta moral» (206), se da también el caso, como nos recuerda en su ensayo «La utilidad moral de las maneras estéticas», de que el gusto es en sí mismo un fundamento dudoso para la existencia moral. El orden, la armonía y la perfección no son virtudes en sí mismas, por mucho que «el gusto confiera al alma una tonalidad que la predispone a la virtud» (132). En otro ensayo («Sobre las limitaciones necesarias en el uso de la belleza formal») se busca también intensificar lo racional. Aquí Schiller contrasta el «cuerpo» o la dimensión material de un discurso, donde a la imaginación se le puede permitir cierta licencia retórica,

con su sustancia conceptual, y advierte de los peligros del significante retórico que usurpa el significado conceptual. Una tendencia de este tipo asigna un estatus demasiado elevado a lo femenino, ya que las mujeres están relacionadas con la «materia» o el medio externo de la verdad, más con sus adornos de belleza que con la verdad como tal. El buen gusto implica el emparejamiento regulado de macho y hembra, significado y significante, lo constatativo y lo performativo; sin embargo, este emparejamiento no es simétrico, puesto que el poder y la prioridad deben siempre estar emplazados en los primeros términos de la pareja. La retórica, o el cuerpo sensorial de un discurso, no ha de olvidar nunca que ella «cumple un orden que emana de algún otro lado», que no es de sus propios asuntos de lo que trata; si tuviera lugar este olvido, los hombres podrían llegar a mostrarse indiferentes a la sustancia racional y permitir ser seducidos por la apariencia vacía. La mujer, en suma, es una compañera que debe conocer su lugar adecuado: «El gusto debe limitarse a regular la forma externa, mientras que la razón y la experiencia determinan la sustancia y la esencia de las concepciones» (245). El gusto, para resumir, tiene sus inconvenientes: cuanto más nos refina y nos sofistica, más socava nuestra inclinación a realizar acciones que imponen nuestros deberes y repugnan a nuestras sensibilidades. El hecho de que no debamos ser rudos no es excusa para convertirnos en eunucos.

Howard Caygill ha argumentado de manera convincente que la estética kantiana se sitúa en la confluencia de dos tradiciones opuestas: la línea británica de «simpatía», sentido moral y ley natural, que cree posible auspiciar una unidad armoniosa en la sociedad burguesa civil independientemente de la coerción jurídica y el decreto político; y la herencia racionalista alemana que fluye desde Leibniz y Christian Wolff hasta Alexander Baumgarten, que en su preocupación por la validez universal y la necesidad de lo estético se relaciona con las ideologías de la legalidad propias de un absolutismo ilustrado[5]. Esta estética alemana, en su preocupación por la ley y el concepto como algo opuesto al sentido y el sentimiento, implica el dominio de la legalidad del Estado sobre el dominio «moral» o afectivo de la sociedad civil. La obra de Schiller acomete una significativa transformación de esta tendencia: en cierto sentido, la unidad social tiene que ser producida desde «abajo», esto es, partiendo de una sociedad civil estéticamente transformada o ideológicamente reconstituida, en ningún caso legislada de manera arbitraria desde arriba. Ahora bien, la

5. H. Caygill, «Aesthetics and Civil Society: Theories of Art and Society 1640-1790», tesis doctoral no publicada, University of Sussex, 1982.

reserva que introduce la expresión «en cierto sentido» es significativa, puesto que esto no se lleva a cabo a través de una fe sentimental o populista en la espontaneidad natural, sino, como hemos visto, a través de la razón, que, bajo el disfraz de lo estético, pasa clandestinamente al campo enemigo de la sensación en el esfuerzo por conocer y, por tanto, llegar a dominar a su antagonista. De ahí que si Schiller, por un lado, se muestra significativamente molesto ante la presencia de la ley, la cual, como escribe en su ensayo sobre lo patético, tiende a constreñirnos y humillarnos, no deja de abrigar también de vez en cuando una sospecha patológica sobre los sentidos que amenazan con obstruir el vuelo libre del espíritu racional. El impulso idealista de sublimación de lo sensual hasta el punto de la evaporación se enfrenta así al mucho más lúcido reconocimiento materialista de la obstinada autonomía de la Naturaleza. Ahora bien, si el primer proyecto le hace el juego enseguida al absolutismo racionalista, el último punto de vista sólo reconoce la realidad de la experiencia sensible bajo el riesgo de tener que renunciar al absolutismo de la razón y al poder transformador de la imaginación.

El ideal estético, como hemos visto, es una mezcla de sentido y espíritu que nos enseña que «la libertad moral del hombre no está de ningún modo anulada por su inevitable dependencia de las cosas físicas»[6]. Este oportuno emparejamiento no es en absoluto tan recíproco como parece:

> En el ámbito de la verdad y la moralidad, el sentimiento puede no tener nada en absoluto que decir; pero en la esfera del ser y el bienestar, la forma tiene todo el derecho de existir, y el impulso de juego tiene todo el derecho de ordenar.

La deconstrucción, en otras palabras, transcurre en un solo sentido: la potencia configuradora de la razón masculina penetra y somete a la incompleta mujer, pero como «sentimiento» ella no tiene voz recíprocamente en la esfera de la verdad y la moralidad. En la condición superior de la humanidad —el estado estético— la apariencia domina en toda su supremacía, y «todo lo que es mera materia deja de serlo» (217). La apariencia bella pone un velo delante de la fealdad de la realidad sensual, y «mediante una deliciosa ilusión de libertad, nos oculta nuestro degradante parentesco con la materia» (219). Una versión idealizada de la mujer como belleza es esgrimida contra una

6. F. Schiller, *On the Aesthetic Education of Man*, cit., p. 187.

imagen corrupta de ella como sensualidad. El texto de Schiller llega así justo al umbral en el que Nietzsche celebra lo estético como ilusión ensalzadora de vida en *El nacimiento de la tragedia*. A ambas afirmaciones subyace un pesimismo similar sobre la vida material. Su programa estético es, por un lado, positivo y constructivo: una estrategia hegemónica para la que la cultura no sea una solitaria ensoñación contemplativa, sino una fuerza social activa, y brinde en su pública esfera utópica de intercambio civilizado la mediación perdida entre el estado degradado de la sociedad civil (Naturaleza) y los requisitos políticos del Estado absolutista (Razón). Sin embargo este ingenioso proyecto social es, en parte, contradictorio con el idealismo esteticista de su autor, pues exige una confianza en la sensibilidad corporal y una desconfianza liberal respecto a la razón tiránica que sólo se legitiman y refuerzan apelando a ese mismo idealismo. El valiente esfuerzo por refinar la materia y hacer de ella espíritu, mientras de algún modo se conserva *como* materia, fracasa a causa de la intransigente vida apetitiva de la sociedad civil. En momentos de crisis, además, puede conducir hacia una estetización al margen de todo dominio degradado. En esta atmósfera, lo estético no parece tanto transfigurar la vida material como arrojar un decoroso velo sobre su decadencia crónica. La cultura es así a la vez reconstrucción social activa y marco etéreo del ser, libertad auténtica y mera alucinación de felicidad, una comunidad universal que sólo puede arraigar «en unos pocos círculos elegidos» (219). Si esta situación es contradictoria consigo misma, es porque su relación con la sociedad en su conjunto sólo puede ser conflictiva.

El pensamiento estético de Schiller proporciona algunos de los componentes esenciales de la nueva teoría de la hegemonía burguesa; pero también protesta con magnífico apasionamiento contra la devastación espiritual que ese orden social emergente está infligiendo: éste es quizá el aspecto de su planteamiento que más influyente se ha revelado con el paso del tiempo[7]. En las *Cartas sobre la educación estética del hombre* escribe Schiller:

7. Cf., por ejemplo, G. Lukács, *Goethe and His Age*, London, 1968 [*Goethe y su época*, trad. de M. Sacristán, Grijalbo, Barcelona, 1968, caps. 6 y 7]; F. Jameson, *Marxism and Form*, Princeton, 1971, cap. 2, parte II; M. C. Ives, *The Analogue of Harmony*, Louvain, 1970. Para otros estudios sobre la estética de Schiller, cf. S. S. Kerry, *Schiller's Writings on Aesthetics*, Manchester, 1961; L. P. Wessell, «Schiller and the Genesis of German Romanticism»: *Studies in Romanticism* 10/3 (1971).

> En el seno de la vida social más refinada el egoísmo ha fundado su sistema; si no creamos desde estas condiciones un corazón que sea verdaderamente sociable, sufriremos todos los males y sufrimientos de la sociedad. Someteremos nuestro juicio libre a su opinión despótica, nuestro sentir a sus costumbres fantásticas, nuestra voluntad a sus seducciones; sólo nuestro capricho se afirma contra sus sagrados derechos (27).

La proliferación de conocimientos técnicos y empíricos, las divisiones de trabajo social e intelectual han desgarrado «la unidad interna de la naturaleza humana» y ponen en desacuerdo sus armoniosas fuerzas llevándolas a un «conflicto desastroso» (33).

> Eternamente encadenado a un único y pequeño fragmento del Todo, el hombre mismo se ve condenado a ser nada más que un fragmento; oyendo eternamente el sonido monótono de la rueda que gira, nunca desarrolla la armonía de su ser y en vez de poner el sello de la humanidad sobre su propia naturaleza, se convierte en nada más que la marca de su ocupación o de su conocimiento especializado (35).

Este desarrollo unidimensional, confía Schiller, es un estadio necesario en el progreso de la Razón hacia una síntesis futura. Se trata de una visión que comparte con Karl Marx, cuya crítica del capitalismo industrial está profundamente enraizada en la visión schilleriana de las capacidades atrofiadas, de las facultades disociadas, de la totalidad arruinada de la naturaleza humana. El conjunto de la tradición estética radical desde Coleridge hasta Herbert Marcuse, que lamenta la naturaleza inorgánica y mecanicista del capitalismo industrial, se alimenta de esta profética denuncia. Lo que hay que subrayar, por tanto, es la naturaleza contradictoria de una estética que, por un lado, brinda un modelo ideológico fructífero del sujeto humano para la sociedad burguesa, y, por otro lado, mantiene una visión de las capacidades humanas a la luz de la cual esa sociedad puede evaluarse y reconocer sus graves carencias. Ese ideal de un desarrollo rico y completo de las capacidades humanas subjetivas es la herencia de una corriente tradicional y preburguesa humanista que se sitúa inflexiblemente al margen del individualismo posesivo. Sin embargo, hay otros aspectos de lo estético que pueden satisfacer algunas de las necesidades ideológicas de ese individualismo. En su paralizante parcialidad, la sociedad burguesa se ha mostrado hostil al pensamiento estético; sin embargo, este pensamiento reconfigura las relaciones entre ley y deseo, razón y cuerpo bajo formas que pueden contribuir en buena medida a crear un orden social futuro. La piedra de toque

de una auténtica estética radical será su habilidad para funcionar como crítica social sin proporcionar simultáneamente condiciones para la ratificación política de lo dado.

5

EL MUNDO COMO ARTEFACTO: FICHTE, SCHELLING, HEGEL

«Demasiado tierno con las cosas», con estas despectivas palabras describía Hegel el celo protomaterialista de Kant a la hora de salvaguardar la *Ding an sich*. ¿Para qué, pues, conservar un ámbito del que no se puede decir absolutamente nada? Puesto que no se puede predicar nada de ella, la cosa en sí de Kant es una clave tan resistente a la simbolización como lo Real lacaniano: más enigmático si cabe que Dios (del que podemos predicar algunas cualidades), el simple signo de una ausencia. Sólo cabe salvaguardar la esencia de la realidad eliminándola del ámbito cognitivo, así queda cancelada. En una especie de fantasía de la pulsión de muerte, el mundo quedará a salvo en su borradura, aislado de los caprichos del subjetivismo en la cripta de su propio no-ser. Lo que no puede ser nombrado no puede ser violado. Sólo la nada, como sabía Hegel, es puro ser, tan inmaculadamente libre de determinación que ni siquiera existe. Cruzándose con cada punto de nuestro mundo hay un universo fantasmal completo: el modo en que la realidad podría hacer su aparición ante nosotros si no fuéramos las criaturas limitadas que somos. Es posible decir que una aparición tal podría ser diferente, pero, dado que no podemos precisar en qué sería diferente, la diferencia en cuestión se torna pura, lo cual es lo mismo que no decir nada. Como diferencia pura, la *Ding an sich* no produce ninguna diferencia en absoluto. Aun así es reconfortante saber que existe un dominio inviolable del ser tan alejado de nuestra vida que tiene tanta inteligibilidad como un triángulo rectángulo.

Hegel no participará en este acobardamiento afeminado ante la cosa en sí, en esta pusilánime marcha atrás del pensamiento que en el

último minuto evita la penetración completa en el objeto. Para él, como también lo será, incluso más explícitamente, para Nietzsche, es como si el sabio de Königsberg se comportara aquí como un viejo eunuco: un ser patético, demasiado tierno y afeminado de los pies a la cabeza, que vacila, indeciso, en el umbral de una posesión plena del ser sin fuerza para tirar hacia delante. Un hombre de dudosa virilidad que, en el mejor de los casos, es capaz de concebir el pensamiento mismo como actividad para luego no permitirle apropiarse del objeto con autoridad. El proteccionismo edípico kantiano hacia el cuerpo materno emplaza lo Real de un modo reverente en una zona prohibida, censurando ese impío acoplamiento entre sujeto y objeto por el que sí clamará el programa dialéctico de Hegel. El sistema kantiano es de una enfermiza androginia: activo respecto al pensamiento, pero pasivo en relación con la sensación; un idealismo avergonzado y excesivamente sentimental atrapado en las redes del empirismo. El resultado de este compromiso poco viril, como vio Hegel entre otros, es una pura contradicción: como el cuerpo materno, la cosa en sí aparece postulada y prohibida de un plumazo, tan plenamente idéntica a sí misma que el lenguaje titubea y se desvía de ella, dejando detrás un puro resto de silencio. La epistemología kantiana mezcla concepto e intuición, forma masculina y contenido femenino, pero este matrimonio es inestable desde el comienzo: ni carne ni pescado. La forma es externa al contenido en el ámbito del entendimiento, queda sin contenido en la razón práctica, y es elevada como fin en sí mismo en el juicio estético. Hegel, en cambio, se servirá del coraje de su virilidad idealista y penetrará hasta el mismo fondo del objeto hasta conseguir su secreto más íntimo. Cargará con las contradicciones del pensamiento hasta llevarlas a la cosa en sí, hasta lo velado, hasta lo que es tabú y, por ello, correrá el riesgo de provocar fisuras en una realidad que, para Kant, debía permanecer casta e intacta, dividiéndola en contra de sí misma mediante la tarea de lo negativo. Pero esto es posible tan sólo porque ya sabe, al modo de una fantasía de reparación kleiniana, que este ser violado será al final restituido en sí mismo al completo. El relato del *Geist* podría ser el de un agotador conflicto, pero este activismo dialéctico se pliega en el recinto circular, casi uterino, del *Geist*: en su constante regreso tautológico a sí mismo. De hecho, si se adopta este punto de vista, los roles sexuales de Kant y Hegel se invierten de verdad. Es Kant, en la intensa soledad del «deber» ético, el que permanece en una austera distancia respecto al deseo, censurando toda cópula entre la libertad y la Naturaleza, y rendido ante una razón que libra una guerra continua contra la carne; será la dialéctica hegeliana la que devolverá a estas formas anémicas su contenido carnal apropiado, sometiendo la mera moralidad al cuerpo sensorial de la «ética concreta» (*Sittlichkeit*), retrotrayendo asimismo todas las categorías formales al rico y fértil movimiento del autodevenir del *Geist*.

El sujeto de Hegel, incansablemente activo, que se abre paso hasta los escondites más recónditos de la Naturaleza para desenmascararla como una versión inferior de sí mismo, no ha de temer que su deseo le arranque de la Naturaleza y le deje privado de suelo, dado que la ruptura que lleva a cabo el sujeto respecto a su imaginaria comunión con el mundo —con todo el extrañamiento de sí y la conciencia infeliz que implica una ruptura de esa clase— no es más que un momento necesario en el regreso imaginario del Espíritu a sí mismo. Lo que aparece para el sujeto como un catastrófico salto en el orden simbólico, aparece desde el punto de vista de lo Absoluto como mera espuma sobre la ola de su autorrecuperación imaginaria. La caída que sufre el sujeto desde la presencia de sí narcisista hasta la alienación es sencillamente un movimiento estratégico en el interior de un narcisismo auspiciado por el propio Absoluto, una treta de la Razón mediante la cual finalmente ascenderá hasta el gozo de contemplarse en el espejo de la autoconciencia humana. Como el hijo edípico, el sujeto debe deponer su unidad inmediata con el mundo, soportar desgarramientos y desolación; pero su recompensa final será la integración en la misma razón, cuya aparente rudeza es, por tanto, una amabilidad mal entendida. División y contradicción son los propios constituyentes de una identidad imaginaria mucho más profunda; desgarrarse así, en una fantasía de consuelo, es también curarse, un lazo más apretado del círculo del *Geist*, que, al igual que sucede con la identidad de la identidad y la no-identidad, reunirá esa diferencia en sí mismo como enriquecimiento. Su incesante pérdida del ser es, por ello, la propia dinámica mediante la que crece hasta completarse.

Como hemos visto, Kant distingue la ficción estética de un mundo-para-el-sujeto de ese ámbito clarividente del entendimiento, que nos dice que los objetos, en definitiva, existen por sí mismos muy lejos del alcance del espíritu. Hegel anulará esta distinción de golpe, rechazando tanto el sueño de Fichte, que afirmaba que el objeto no era nada distinto del yo, como la lúgubre condición en la que éste daba por completo la espalda a la humanidad. Para Hegel la realidad no es separable de nosotros ni de sí misma, es inseparable de nosotros en tanto que es la propia esencia de lo que es. Las cosas existen por sí mismas, pero su verdad sólo despuntará a través de una firme

incorporación de sus determinaciones en la totalidad dialéctica del Espíritu. Lo que hace que el objeto sea verdaderamente el mismo es a la vez lo que hace que su rostro se vuelva hacia la humanidad, ya que el principio de su ser está arraigado en nuestra propia subjetividad. Hegel proyecta la ficción estética de Kant en la misma estructura de lo real, rescatando al sujeto, al mismo tiempo, de la *hybris* del subjetivismo y de las miserias del extrañamiento. El dilema burgués —el hecho de que lo objetivo escape a mi posesión, y que lo que poseo deje de ser un objeto— queda así resuelto: lo que es por completo mío es, sin embargo, enteramente real, y mío precisamente en esa realidad tan sólida. Lo imaginario es elevado de lo estético a lo teórico, se ha cambiado la marcha de la sensación a la cognición. La ideología, bajo la forma de la identidad entre sujeto y objeto, se instala en el plano del conocimiento científico, de ahí que Hegel pueda permitirse el lujo de asignar al arte un lugar menor dentro de su sistema, puesto que ya ha estetizado previamente de manera encubierta el conjunto de la realidad que lo envuelve.

El gran logro de Hegel, como ha indicado Charles Taylor, es la resolución del conflicto entre el impulso hacia la libertad del sujeto burgués y su deseo de una unión expresiva con el mundo[1]. Lo que él propone, en pocas palabras, es una síntesis formidable entre la Ilustración y el pensamiento romántico. El dilema del sujeto burgués radica en que su libertad y autonomía —la propia esencia de su ser— están enfrentadas a la Naturaleza y, por ello, arrancadas de raíz de cualquier terreno que pudiera validarlas. Cuanto más se desarrolle, pues, la autonomía del sujeto, menor será la posibilidad de justificar su existencia; cuanto más vigorosa sea la realización de su esencia, mayores serán su alienación y su contingencia. El precio de la libertad es el desarraigo radical, como atestigua la doctrina de Schlegel sobre la ironía romántica: la furiosa dinámica del deseo burgués excede todo correlato objetivo en el mundo y lo amenaza con volverlo provisional y banal. Un deseo que se cumple a sí mismo llega así a parecer tan vano como otro que no lo consigue. Tanto que, como reconoce Hegel con finura, el activismo eufórico del sujeto romántico está a un pelo de convertirse en un absoluto nihilismo, a punto de zozobrar en todo momento en una desilusión exhausta por el hecho de estar extasiada por el sueño imposible de una productividad pura sin producto. Uno de los requisitos más fundamentales de la ideología —que la humanidad debería sentirse en su casa en el mundo y

1. Cf. Ch. Taylor, *Hegel and Modern Society*, Cambridge, 1979, cap. 1 [*Hegel y la sociedad moderna*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983].

encontrar algún eco que confirme su identidad en su medio vital— parece estar trágicamente reñido con la ideología libertaria de la burguesía. Fichte, que detecta detrás de la *Ding an sich* de Kant la sombra amenazante del spinozismo, con su exaltación de la Naturaleza y la consecuente negación de la libertad, propondrá el yo absoluto como la pura actividad subjetiva en sí misma, un yo que necesita postular la Naturaleza simplemente como el campo y el instrumento de su propia expresión. El mundo no es nada más que una restricción hipotética frente a la cual el yo puede flexionar sus músculos y deleitarse en sus facultades, un trampolín cómodo que le permite replegarse sobre sí mismo. La Naturaleza como no-yo es un mero momento necesario del yo, algo dado temporalmente e instantáneamente trascendido, postulado sólo para ser abolida. Hegel se da cuenta de que si el yo de Fichte ha de hacer algo más que girar incesantemente sobre sí mismo, si ha de fundamentarse y validarse, debe ser obligado a bajar de su indecorosa megalomanía y debe ser emplazado en el sobrio terreno de la Naturaleza y la historia. El activismo frenético de Fichte es una forma de esteticismo: como la obra de arte, el yo absoluto se da a sí mismo ley, y expande sus propias facultades sencillamente desde sí mismo. Hegel pondrá freno a la autorreferencialidad rapsódica de Fichte llamando la atención hacia al objeto, pero, al hacer esto, tan sólo cambiará una forma de estetización por otra: en la poderosa obra de arte del *Geist*, sujeto y objeto, forma y contenido, parte y todo, libertad y necesidad vienen y van sin cesar de un lado para otro; todo esto, además, sucede por sí mismo: estas sutiles estrategias no tienen otro sentido que la paciente autoperfección del Espíritu.

Si la fundamentación del sujeto no ha de negar su libertad, la historia y la Naturaleza deben, en primer lugar, haber sido transformadas ya ellas mismas en libertad. Si el sujeto ha de fusionarse con los objetos sin que por ello su autonomía sufra perjuicio alguno, la subjetividad debe ser desplazada clandestinamente al propio objeto. La historia debe estar imbuida de toda la autonomía autodeterminante de la razón, colonizada como la patria del *Geist*. Hegel puede resolver así la antinomia kantiana entre sujeto y objeto mediante una valiente proyección de uno de los términos hacia el otro, y convierte, así, la ficción estética de Kant —la unidad de sujeto y objeto en el acto del juicio— en un mito ontológico. Si el mundo se vuelve subjetivo, el sujeto puede anclarse sobre él con toda impunidad; el activismo dinámico del yo empresarial de Fichte puede continuar incólume, pero ahora sin temor a que sencillamente anule el objeto. Así escribe Hegel:

El Espíritu no es un ser inerte sino, al contrario, un ser en movimiento absoluto, pura actividad, la anulación o idealidad de toda categoría fijada por el intelecto abstracto[2].

Lo que toda esta frenética negación desvelará es la totalidad racional del mundo; y para su plena revelación, es indispensable la subjetividad humana. Si estamos como en nuestra casa en la historia, es porque la historia tiene necesidad de nuestra libertad para su propio cumplimiento. Se pueden imaginar pocas soluciones tan elegantes al conflicto de la fundamentación y la autonomía. Forma parte de la libertad y la necesidad de la Idea el hecho de que llegue a la conciencia de sí, y el lugar en el que esto sucede no es otro sitio que el espíritu del filósofo hegeliano. Lejos de ser una contingencia sin sentido, la subjetividad humana fue incluida en la ecuación del mundo desde el principio de los tiempos. La infinitud, que para Hegel no podría existir sin la finitud, nos necesita tanto como nosotros a ella. Esta situación es, por decirlo en otras palabras, imaginaria por parte del objeto: en el propio objeto hay algo que postula un sujeto racional, sin el cual el objeto caería en un no-ser. Es el Espíritu, escribe Hegel en la *Enciclopedia*, el que percibe la Idea lógica en la Naturaleza y así eleva la Naturaleza a su esencia; al igual que sucede en los sueños de inmortalidad del niño recién nacido, el mundo no existiría si él mismo dejara de ser; lo que hace que la realidad sea autónoma es lo que la centra en nosotros. Por tanto, la burguesía no está ya atrapada en la elección que postulaba Hobson entre aferrarse a la libertad y perder el mundo o aferrarse al mundo pero sacrificar su autonomía. Si la razón es lo que nos aliena de la Naturaleza —si, para Kant, rompe los lazos entre el ser y la humanidad— entonces la razón, ahora más *Vernunft* que *Verstand*, puede ser dirigida contra sí misma para llevarnos de vuelta a casa: los beneficios racionales de la Ilustración quedan a salvo, y sus alienantes pérdidas, liquidadas. El mismo poder que nos divorcia del ser, en virtud de un giro dialéctico, se encuentra siempre en el proceso de devolvernos sanos y salvos a su seno. Las contradicciones de la historia burguesa son así proyectadas en la propia realidad, de modo que, en un inteligente *coup de grâce* de la dialéctica, luchar con la contradicción es, como tal, estar completamente de acuerdo con el mundo, que tiene, por decirlo de algún modo, los mismos problemas que nosotros. Si la esencia de la realidad es la contradicción, entonces estar dividido en sí mismo es estar enraizado en lo real.

2. Citado por S. Rosen, *G. W. F. Hegel*, New Haven/London, 1974, p. 51.

Algunos seres humanos, apunta Fichte en la *Doctrina de la ciencia*, parecen estar patéticamente anclados en la fase del espejo, y hacen depender su sentido de la identidad de las imágenes externas, en una huida de su propia libertad existencial:

Existen algunos hombres, los que no se han elevado a la plena conciencia de su libertad y absoluta independencia, que sólo se encuentran a sí mismos en presencia de las cosas; tienen sólo esa autoconciencia dispersa que se vincula a los objetos, y que se recoge a partir de la multiplicidad. Son los objetos los que les devuelven su imagen, como en un espejo; si éstos les fueran arrebatados, su yo quedaría completamente perdido; por el interés de su yo no pueden abandonar la creencia de que las cosas son independientes, dado que ellos sólo pueden existir si las cosas lo hacen [...][3].

Hegel liberará al sujeto de su condición ignorante, pero, al contrario que Fichte, no lo abandonará en las desoladas cimas de su propia autonomía. Sí, en cambio, reconstruirá este registro imaginario en un nivel teorético superior, devolviendo el mundo al sujeto, aunque ahora como Idea. Las vueltas y los giros dialécticos a través de los cuales esto se lleva a cabo son de sobra conocidos. Lo Absoluto debe ser un sujeto, dado que, de otro modo, estaría sujeto a determinación desde el exterior y, por consiguiente, dejaría de ser absoluto. Por lo tanto, todo lo que existe es un sujeto; pero, por otro lado, esto no puede ser exactamente así, dado que no puede existir un sujeto sin objeto. De ahí que deba haber objetos; pero esos objetos han de ser formas particulares de sujeto. Si esto es una contradicción, no es desde luego una objeción que tenga que preocupar a este poderoso dialéctico.

En su prólogo a la *Fenomenología del Espíritu* Hegel escribe que no está interesado en relacionar su obra con otras interpretaciones anteriores o contemporáneas del mismo asunto. Hacer esto, lo normal, dicho sea de paso, en los prólogos, sería simplemente abrazar toda esa cháchara ajena enemiga del carácter universal y autofundamentado del sistema filosófico. Si ese sistema ha de ser total, el dominio que ejerce sobre el mundo debe desplegarse a la vez sobre sus propias precondiciones. Si no fuera así, un discurso que versase sobre el conocimiento absoluto nunca sería capaz de despegarse del suelo, ya que todo lo que emprende ya está dado en ese mismo acto ante-

3. J. G. Fichte, *Science of Knowledge*, Cambridge, 1982, p. 15 [*Doctrina de la ciencia*, trad. de A. Zozaya, RBA, Barcelona, 2002].

rior a sí mismo y, en esa medida, sería extrínseco a su hegemonía. Sencillamente por el hecho de comenzar, una obra de este calibre corre el riesgo de comprometer su propio estatus trascendental, socavando sus propios propósitos en el preciso acto de enunciarlos. El sistema, ésta es la impresión, debe haber comenzado ya de alguna manera, o al menos debe estar suspendido en un presente perpetuo, completamente coetáneo a su objeto. Debe arrancar, en cierto sentido, de un punto idéntico consigo mismo, y abrirse a sí mismo al mundo sin que por ello abandone por un momento este íntimo autodesarrollo; ahora bien, si un discurso ha de comenzar a partir de nada en concreto, si ha de surgir ya completo en sí mismo desde su profundidad interior, ¿cómo podría llegar a enunciar otra cosa que su propio acto de decir? ¿Cómo podría su contenido ser otra cosa que su forma?

Decir que un sistema absoluto debe partir de sí mismo es lo mismo que afirmar que el primer postulado que lo fundamenta y que lo sostiene por completo no es nada más que el propio acto de teorizar como tal. El postulado de la obra debe estar implícito en su propio acto de enunciación, y ser tan indisociable de él como un contenido estético respecto a una forma estética. ¿Cuál es el primer postulado que no nos permite nunca remontarnos aún más atrás? Para J. G. Fichte, en *El sistema de la ciencia*, sólo puede ser el sujeto, ya que si bien puedo imaginar algo detrás del sujeto que lo postula, el hecho es que soy yo, el sujeto, el que lo está imaginando. El sujeto no puede asirse a sí mismo desde el exterior, dado que necesitaría ser un sujeto para poder hacerlo, y este exterior se convertiría, por tanto, en un interior. Como en un horizonte vertiginoso que va disminuyendo hasta el infinito, el sujeto no cesa de remontarse hacia atrás ante todo comienzo concebible, intolerante respecto a cualquier origen. «La autoconciencia», como escribe Schelling en su *Sistema del idealismo trascendental*, «es la fuente de luz de todo el sistema de conocimiento, pero sólo brilla hacia delante, nunca hacia atrás»[4]. En el acto de postularse a sí mismo, para Fichte y Schelling, me conozco a mí mismo como infinito y absoluto; y dado que la filosofía trascendental no es más que una compleja elaboración de ese acto, su principio fundamental absoluto es el propio acto del autoconocimiento. Toda la empresa teorética se vuelve tan sólo una repetición de ese acto primordial e incontrovertible mediante el cual el sujeto se pos-

4. F. W. J. Schelling, *System of Transcendental Idealism*, Charlottesville, Virginia, 1978, p. 34 [*Sistema del idealismo trascendental*, trad., prólogo y notas de J. Rivera de Rosales y V. López Domínguez, Anthropos, Barcelona, 1988].

tula a sí mismo, una metáfora de ese momento infinito en el que el sujeto, sin cesar, emerge y re-emerge al ser. Lo que la filosofía dice es, pues, idéntico a lo que hace, su forma y su contenido son casi indistinguibles, su carácter constatativo es acorde con su práctica performativa. La teoría es una imagen viva de lo que habla, participa en lo que revela, y es, por tanto, una especie de símbolo romántico en prosa discursiva.

Si el postulado fundamental de un sistema es que sea absoluto, entonces ha de escaparse de cualquier forma de objetivación y, por consiguiente, no puede estar de ninguna manera determinado; ya que el hecho de que un principio así estuviera determinado implicaría que hay un lugar más allá de él respecto al cual estaría determinado, lo que arruinaría de un plumazo su estatus absoluto. El sujeto es exactamente este punto de pura autodeterminación, una «cosa» que brotó desde la eternidad por sí misma, pero que no es una cosa, sino un puro proceso no-conceptualizable, que sobrepasa infinitamente cualquier degradación dada. Pero si éste es el caso, ¿cómo es que este primer principio irrefutable no se desliza entre las redes del conocimiento y deja la teoría en el aire? ¿Cómo puede la filosofía encontrar un anclaje seguro en este espectro evasivo de un sujeto, en esta escurridiza parodia de fenómeno que desaparece tan pronto como se le da nombre, en esta fuente interior de todas nuestras acciones que no parece estar completamente presente en ninguna de ellas? ¿Cómo puede el filósofo trascendental no terminar apresando simplemente el aire cada vez que trata de rodear eso que es la mera condición impensable de sus esfuerzos, y que si lo llegara a conocer —a hacerlo determinado— lo encontraría muerto? ¿Es ese pensamiento trascendental algo más que un imposible remolcarse a sí mismo tirando de los cordones de los propios zapatos, el absurdo intento de deshacerse uno mismo para objetivar una subjetividad que, para ser sencillamente lo que es, debe dar esquinazo a toda objetividad? Todo conocimiento se basa en una coincidencia entre sujeto y objeto; pero esa afirmación no puede evitar introducir una dualidad paralizante entre ambos en el mismo momento en que anuncia su feliz matrimonio. El conocimiento del yo como un objeto no puede ser conocimiento del mismo como cosa: esto significaría encontrarse con que el mismo principio incondicional de toda filosofía se ha vuelto determinado y condicional. Conocer el yo implica, de entrada, minar su autoridad trascendental; no conocerlo, sin embargo, es quedarse con la vacía trascendencia de una cifra. La filosofía precisa de un terreno absoluto; aunque ese terreno debe quedar indeterminado, no puede estar determinado como tal. Nos vemos así enfrentados, podría parecer, a una irresoluble elección

entre el sentido y el ser: o bien destruimos nuestro primer principio en el acto de tomar posesión de él, o lo salvaguardamos en una ignorancia abismal. La única posible salida a este dilema sería una forma de conocimiento objetivo coincidente con el yo, e incluso constitutivo de éste: una facultad cognitiva mediante la cual podamos generar objetividad a partir del interior del sujeto sin que por un momento se ponga en peligro su propia identidad, un conocimiento que reprodujera la propia estructura del sujeto, ensayando el drama eterno mediante el que éste se lleva a la existencia.

Esta forma única y privilegiada de cognición es la presencia intuitiva del sujeto ante sí mismo. Para Fichte, el sujeto no es nada más que este proceso incansable de postularse a sí mismo: existe en la medida en que se aparece ante sí mismo: su ser y su autoconocimiento son completamente idénticos. El sujeto se vuelve sujeto sólo si se postula a sí mismo como objeto, pero este acto sigue por completo en el interior del recinto de su subjetividad, y sólo parece escaparse de ella en la alteridad. El objeto como tal, comenta Schelling, se desvanece en el acto de conocimiento; de tal modo que en esta dualidad primordial entre sujeto y objeto advertimos una clase de realidad que, lejos de preceder al sujeto (y en esa medida desalojarlo de su estatuto trascendental), es su propia estructura constitutiva. El yo es esa «cosa» especial que no es en modo alguno independiente del acto de conocerlo; constituye lo que conoce; como un poema o una novela, y como en la obra de arte, su contenido determinado es inseparable del acto creativo de postularlo. Del mismo modo que la objetividad concreta de un artefacto no es nada más que el proceso autocreador mediante el cual la subjetividad emerge en el ser, el yo es ese origen sublimemente estructurante que terminará conociendo cada uno de sus aspectos concretos como meros momentos de transición de su infinito autopostulamiento.

Desde el momento en que esta infinita autoproducción es la propia esencia de la libertad del sujeto, la filosofía, que repite el acto mediante el cual el yo llega a conocerse, se torna en una praxis emancipatoria. «La libertad», escribe Schelling, «es el único principio que fundamenta todo»; y el ser objetivo no supone una barrera, ya que «lo que en todos los otros sistemas amenaza con arruinar la libertad aquí se deriva de la propia libertad»[5]. El Ser, bajo esta luz, es simplemente «libertad superada y conservada [*aufgehobene Freiheit*]». La filosofía, pues, no es en ningún sentido contingente respecto a su objeto, sino una parte esencial de su propia articulación. Es la filosofía la que

5. *Ibid.*, p. 35.

pondrá de manifiesto cómo el ser objetivo que el sujeto libre experimenta como restricción es, en realidad, una condición necesaria de su infinitud, una especie de limitación o finitud postulada por el sujeto sólo para ser dinámicamente sobrepasada. En el acto de la autoconciencia, el sujeto es infinito como conocedor pero se conoce a sí mismo como finito; sin embargo, esa finitud es esencial para su infinitud, ya que, como esgrime Fichte, un sujeto que superara la objetividad como totalidad mediante la completa realización de su libertad se cancelaría a sí mismo, y no habría nada más de lo que pudiera ser consciente.

En la actividad teórica, así pues, el sujeto consigue ese conocimiento más profundo de sí mismo, haciendo más esencial y auténtico lo que ya es. El discurso trascendental es, por consiguiente, un discurso ético, más una praxis existencial que una mohosa amalgama de teoremas, una acción liberadora en la que el yo experimenta en un nivel de plena autoconciencia lo que ya estaba implícito en lo más profundo de su estructura. La filosofía simplemente escribe en letras mayúsculas el gesto fundador de la libre autoproducción del sujeto y alcanza su carácter absoluto reproduciendo una realidad completamente incondicionada de la cual es símbolo expresivo. Del mismo modo que esta subjetividad trascendental es bastante incognoscible desde el exterior —de hecho, es puro proceso o actividad, una especie de pura energía incesante sin contenido—, la filosofía como tal sólo puede ser conocida en su actividad, sólo puede validarse a sí misma en el proceso formal de su autoproducción. Conocemos las verdades de la filosofía, como conocemos la naturaleza trascendental de la subjetividad, porque nosotros *somos* eso y *hacemos* eso; de tal modo que la teoría es sólo una manera de atraparnos a nosotros mismos en el acto de ser sujetos, una apropiación más profunda de lo que ya somos. El acto de libertad trascendental del sujeto funda el sistema, pero no como una suerte de esencia separable de él, dado que esa opción al instante desacreditaría las aspiraciones del sistema respecto a la autoidentidad absoluta. Es más justo decir que esta fundamentación *es* la propia autoproducción en libertad del sistema, la auténtica forma de su autorreferencia, el gesto por el que se articula desde dentro hacia afuera. El primer postulado de la filosofía no puede ser objeto de disputa, pues esto supondría arruinar su primacía; no puede ser arrojado al estatus inferior de lo condicionado y sujeto a controversia, sino que debe disponer de toda la autoevidencia intuitiva del hecho de que yo soy el que está en este momento teniendo la experiencia. En la medida en que este principio se despliega de modo gradual en los laberintos discursivos de la argumentación teórica,

somos conscientes de que en ningún momento ha dejado de separarse de su propia interioridad, de que todo lo que puede ser derivado de él estaba implícitamente en él desde el principio, y de que estamos midiendo la circunferencia de un enorme círculo que es exactamente el círculo de nuestro libre autopostulamiento. Mientras pensamos, pensamos en nosotros mismos, repitiendo en la misma estructura formal de nuestros actos de lectura los poderosos temas que se encuentran en la página que hay ante nosotros. Es nuestro propio drama el que encontramos reflejado aquí, aunque ahora es elevado al dignificado nivel de la pura autoconciencia, transparente tanto al acto de enunciación filosófica como a la praxis mediante la cual cobra existencia el mundo entero. El postulado de la libertad trascendental, como Fichte y Schelling subrayan, es un postulado del que ya debemos ser partícipes para que cualquier discurso, incluso el más insignificante, tenga sentido: partimos siempre de este supuesto, y si hemos tenido éxito y lo hemos comprendido cuando llegaba la conclusión, esto se debe a que de algún modo lo habíamos comprendido ya. De igual modo que sólo conocemos nuestra libertad al declararnos libres (ya que cualquier cosa que pudiéramos objetivar en un concepto, por esa misma razón, no sería libertad), sólo comprendemos este argumento poniéndolo en acto, y nos resulta inconcebible cómo podría separarse la fuerza referencial de un poema o una pintura de su forma de enunciación. La filosofía no es una especie de informe acerca de la libertad humana, sino su propia actividad, que muestra lo que expresa; puesto que la libertad no es un posible objeto de conocimiento, sólo puede manifestarse en la acción del espíritu que se refiere a ella. El contenido de la teoría, como el del artefacto, es en ese sentido realmente su forma: hace lo que describe, inscribe lo indecible en su propia estructura y, conduciendo al sujeto que lee a un determinado estado de autoiluminación, se legitima a sí mismo justo en el proceso de su propia construcción. En lugar de permanecer sujeta y esclavizada a un conjunto de premisas sacadas del dominio de su escritura, la filosofía configura su propio objeto en la medida en que se desarrolla: «El único cometido de la ciencia de la totalidad», como indica Schelling, «es su propia y libre construcción»[6]. La teoría es un artefacto que se engulle a sí mismo, volviéndose redundante en el mismo acto de conducir al sujeto al conocimiento absoluto de sí mismo.

Esto es lo mismo que decir que la autorreferencialidad del sujeto ético kantiano o de la obra de arte se ha proyectado ahora a la propia

6. *Ibid.*, p. 29.

estructura del razonamiento cognitivo, girando siempre en torno a sí misma. Es como si el texto kantiano, utilizando un estilo realista o representativo, siguiera porfiando por vérselas con esa «cosa» completamente irrepresentable que, en última instancia, sólo podrá ser abrazada mediante una ruptura auspiciada por un puro «modernismo» filosófico, por un tipo de obra teórica que, como el poema simbolista, sólo se genere a partir de su propia sustancia, que proyecte su propio referente a partir de sus mecanismos formales, que escape en su absoluta autofundamentación a cualquier corrupción producida por una determinación externa y que se tome a sí mismo como origen, causa y fin. El sujeto que se confirma a sí mismo de la filosofía práctica kantiana está relacionado en más de un aspecto con el propio acto cognoscitivo. Los discursos que Kant discriminaba con tanto cuidado —la razón pura, la razón práctica y el juicio estético— son fusionados de un plumazo: la razón teorética, señala Schelling, es sencillamente imaginación al servicio de la libertad. Fichte, por su lado, se apropiará del sujeto moral kantiano y lo proyectará en una especie de activismo revolucionario dinámico. Y toda esta operación —lo afirmarán los sucesores de Kant— es posible por una aporía letal inherente al propio sistema kantiano. Pues se trata de un sistema que, así puede interpretarse, a la vez que implica un conocimiento del yo ni lógico ni empírico se olvida de desarrollarlo. Del mismo modo, Kant se niega a asumir que el conocimiento acerca de cómo el sujeto y el objeto interactúan para producir conocimiento, tenga que ser, de alguna manera, absoluto. Desde este punto de vista, él no logra desarrollar con toda la radicalidad que merece este problema; serán sus herederos, a los que les entra un ataque de diligencia ante este aparente lapsus del nervio teorético, los que caerán uno tras otro en el abismo de la intuición trascendental. Kant nos ha hecho entrega de una Naturaleza de la que es imposible derivar ningún valor, una Naturaleza que, en consecuencia, tendrá que convertirse en un fin en sí misma; sin embargo, algunos de sus sucesores, por decirlo de alguna manera, pondrán todo el proceso patas arriba tomando como modelo la propia Naturaleza tras ese sujeto que se crea libremente a sí mismo, fundamentando, por tanto, ese mismo sujeto en un mundo cuya estructura comparte. A modo de una pequeña obra de arte que reposa por completo sobre sí misma, con su forma y contenido milagrosamente armonizados, el sujeto deviene microcosmos de esa totalidad estética más impresionante que es el universo.

Para Fichte, el yo es una tendencia a la actividad por sí misma; pero cuando reflexiona sobre sí, reconoce que su autoactividad está

sujeta a una ley: la ley de determinarse a sí mismo de acuerdo con la noción de autodeterminación. En el interior del yo, entonces, ley y libertad son inseparables: pensar que uno mismo es libre significa estar obligado a pensar que la propia libertad está impuesta por ley, y asimismo pensar que la ley es sentirse obligado a pensarse en uno mismo como libre. Como ocurre con el artefacto, la libertad y la necesidad se funden en una estructura unitaria. Lo que ha sucedido aquí es que la imaginación, que desempeña un papel de cierta importancia en la razón pura kantiana, ha sufrido un considerable incremento de funciones. Ya para Kant, la imaginación proporcionaba una respuesta al problema de cómo los datos de la intuición material quedaban subsumidos bajo los conceptos puros del entendimiento, ya que esos dos ámbitos parecían muy heterogéneos entre sí. Aquí la imaginación interviene como una facultad mediadora, produciendo los «esquemas» que, a su vez, producen las imágenes que regulan el proceso que aplica las categorías a los fenómenos. Fichte otorga a la imaginación un papel considerablemente mayor, al encontrar en ella la raíz misma de nuestra creencia en un mundo independiente del yo. La filosofía megalómana del yo tiene un problema evidente a la hora de explicar por qué, hablando desde un punto de vista empírico, creemos realmente en la existencia de una realidad independiente de nuestra conciencia; una situación que se explica, como establece Fichte, porque en el interior del yo absoluto existe una especie de fuerza espontánea e inconsciente que produce esa idea de lo que es no-yo. El yo absoluto de alguna manera limita de manera espontánea su propia actividad incesante y se postula a sí mismo como una dimensión pasivamente afectada por un objeto exterior; la facultad mediante la cual consigue esto es la imaginación. Fichte puede así dar un paso más y deducir las categorías kantianas de este acto de fundamentación imaginativo: si aparentemente se postulan objetos autónomos, el espacio y el tiempo han de ser también postulados para que tengan un lugar tanto aquellos como nuestros medios para determinar conceptualmente lo que son. La razón pura o el conocimiento empírico, en pocas palabras, pueden entonces ser deducidos de la imaginación trascendental: y lo mismo puede decirse con toda fiabilidad de la razón práctica o de la moralidad. El mundo «objetivo», o la Naturaleza que postula la imaginación, es también necesario para esa incesante aspiración del yo que es, según Fichte, la base de toda acción ética: uno no podría decir que el yo «se esfuerza» a no ser que éste se topara con una especie de obstáculo, de ahí que el mundo exterior sea el que se postule para proporcionárselo. El yo *siente* sus impulsos inhibidos por algo que aparentemente está más allá de él, y

es este sentimiento el que se encuentra en la raíz de nuestra creencia en un mundo real. La realidad ya no se funda por medio del conocimiento teorético, sino por medio de una especie de sentimiento; en esa medida Fichte ha estetizado la propia posibilidad del conocimiento. Nuestro conocimiento del mundo es una especie de producto de una fuerza inconsciente mucho más fundamental; detrás de las representaciones del entendimiento subyace un «impulso a la representación» espontáneo. La vida moral, de un modo semejante, es una especie de desarrollo superior de estos instintos inconscientes, lo cual es una interesante anticipación de Sigmund Freud. De este modo, es posible deducir todo lo que hay —el mundo exterior, la moralidad, las categorías del entendimiento— de los impulsos espontáneos e inconscientes del yo absoluto, en la base de los cuales descubrimos la imaginación. Todo el mundo tiene sus raíces en una fuente estética.

Friedrich Schelling, que comenzó como discípulo de Fichte, empezó a estar cada vez más en desacuerdo con la filosofía de la subjetividad de su mentor, tan drásticamente unilateral. El hecho de ser un sujeto debe, claro está, implicar la posibilidad de ser condicionado por un objeto, y en este sentido el sujeto consciente como tal no puede ser uno absoluto. Fichte, en otras palabras, no es capaz de romper el círculo vicioso de todas las teorías que afirman la identidad del sujeto como objeto de reflexión: si el sujeto es capaz de reconocer su objetivación como propia, entonces debe, de algún modo, haberse conocido ya, de modo que lo que debía demostrarse queda, por tanto, presupuesto. No queda claro, en ningún caso, cómo esas teorías pueden evitar un retroceso infinito, como el propio Fichte llegó a reconocer: distinguir el «yo» que piensa del «yo» que es pensado significaría postular otro «yo» más capaz de llevar a cabo esta acción, y así hasta el infinito[7]. Por consiguiente, Schelling se refugia en la noción de una razón o identidad absoluta que trasciende la dualidad entre sujeto y objeto, «indiferente» a ambos, y que, a su vez, nunca puede objetivarse. Este absoluto así aparece como una especie de fuerza inconsciente que opera en el sujeto consciente. Ahora bien, en el idealismo objetivo de la *Naturphilosophie* de Schelling esto llega a ser igualmente la esencia de todo ser objetivo; y lo que encarna de manera suprema esta identidad absoluta, anterior a toda división entre sujeto y objeto, es el propio arte.

7. Para una discusión valiosa de estos asuntos, cf. P. Dews, *Logics of Disintegration*, London, 1987, cap. 1; R. Gasché, *The Tain of the Mirror*, Cambridge, Mass., 1986, parte I, cap. 2.

Para el Schelling del *Sistema del idealismo trascendental*, el único lugar en el mundo en el que se puede encontrar una objetivación real de esa «intuición intelectual» mediante la que el yo se produce a sí mismo es lo estético:

> El mundo objetivo es simplemente la poesía originaria y sin embargo inconsciente del espíritu; el órgano universal de la filosofía —la piedra angular de todo el arco— *es la filosofía del arte*[8].

El sujeto ordinario en el mundo parece estar abrumadoramente escindido entre lo consciente y lo inconsciente: sólo la parte de mí que está limitada se presenta ante mi conciencia, mientras que la actividad limitadora del propio sujeto, precisamente porque es la causa de toda restricción, no puede por menos que caerse del ámbito de la representación como un poder trascendental inexpresable. Sólo soy consciente de mi propia limitación, no del acto a través del cual se postula; sólo limitándose a sí mismo puede el sujeto llegar a ser, pero dado que sólo puede conocerse a sí mismo *como* limitado, no puede de esta manera llegar a ser por sí mismo. Como la sociedad burguesa en su conjunto, el yo se muestra desgarrado entre una productividad incesante e irrepresentable y esos productos determinados (actos mediante los cuales se postula a sí mismo) en los que se encuentra y se pierde simultáneamente. Nos topamos así con una aporía en el propio corazón del sujeto que frustra su completa identidad consigo mismo: al ser a la vez energía puramente vacía y producto determinado, el yo puede saber *que* está limitado, pero cae en la perplejidad cada vez que intenta saber *cómo*, puesto que conocer este «cómo» implicaría aprehenderse desde un exterior sin sujeto. Sin limitación no podría haber ningún desarrollo y, en esa medida, tampoco libertad, pero los mecanismos de este proceso siguen siendo obstinadamente opacos a la intuición. Por todo ello, la filosofía debe culminar en una reconciliación concreta de este dilema, y el nombre que recibe esta unidad es arte. En el arte, el inconsciente actúa a través de la conciencia y de un modo idéntico a ella; la intuición estética es así una representación material privilegiada de la intuición intelectual en general, un proceso mediante el cual el conocimiento subjetivo de la filosofía termina objetivándose él mismo. Así escribe Schelling:

> El arte es al mismo tiempo el órgano únicamente verdadero y eterno de la filosofía, lo que una y otra vez sigue hablándonos de lo que la

8. F. W. J. Schelling, *System of Transcendental Idealism*, cit., p. 12.

> filosofía no puede representar en su forma externa, a saber: el elemento inconsciente que hay en el actuar y el producir, y su identidad originaria con lo consciente[9].

En la cima de sus facultades, la filosofía debe, lógicamente, liquidarse a sí misma y convertirse en estética, invertir su ímpetu hacia delante y dirigirse de vuelta hacia la poesía: ese lugar de donde salió hace ya mucho tiempo. Lo filosófico no es más que una huella que se borra a sí misma en el intervalo de una condición poética a otra: un espasmo o contorsión momentáneo en el florecimiento del espíritu.

De hecho, el *Sistema* de Schelling, en la medida en que se aproxima a su propio cierre, pone en marcha este mismo ritmo de retorno:

> Acabaremos con la siguiente observación. Un sistema queda completado cuando es conducido a su lugar de origen. Y éste es precisamente nuestro caso. El terreno último de toda armonía entre sujeto y objeto podría ser mostrado en su identidad primordial sólo a través de la intuición intelectual; y es precisamente este terreno el que, mediante la obra de arte, ha emergido por completo de lo subjetivo y se ha convertido en completamente objetivo, de un modo tal que hemos conducido de manera gradual nuestro objeto, el propio yo, a ese preciso punto en el que estábamos cuando comenzamos a filosofar[10].

Una vez que llega a la noción de obra de arte, el mejor ejemplo de objetivación de la subjetividad, el texto de Schelling debe cerrar su propio círculo y curvarse sobre sí mismo, para convertirse en el propio artefacto que se sella a sí mismo precisamente cuando habla de arte. A través de su culminación en la obra de arte, la filosofía se repliega sobre su propio subjetivismo abstracto, regresando a ese sujeto espontáneamente objetivado en el mundo que era el punto de partida de esas mismas reflexiones. En la frontera en la que se subordina al arte, la filosofía da una vuelta de campana sobre sí misma y se reincorpora a esa intuición intelectual de la que partió originariamente. El arte es superior a la filosofía porque, si bien esta última alcanza la objetividad desde el interior de su propio principio subjetivo, el primero consigue que todo su proceso se vuelva objetivo, lo eleva a una segunda potencia y lo lleva a cabo en la realidad mientras que la filosofía lo despliega en los arcanos escondrijos del espíritu. La

9. *Ibid.*, p. 220.
10. *Ibid.*, p. 232.

filosofía puede aunar sujeto y objeto en sus propias y profundas interioridades, pero esas interioridades deben exteriorizarse y concretarse. Y este «deben» es, entre otras cosas, un imperativo ideológico. El asunto, simplemente, es que el sujeto de a pie, normal y corriente, no está muy al corriente del filosofar schellingiano, y necesita que éste tenga una materialización representativa más sensible, si se pretende que su poder conciliador sea efectivo. Como un medio materialmente objetivo, el arte es un ejemplo de intuición intelectual más accesible y universal que la propia filosofía, que para Schelling no puede llegar a popularizarse en términos generales. Si la intuición intelectual se limita exclusivamente a la filosofía, no aparece en la conciencia ordinaria, mientras que el arte la representa ante todos de manera concreta, al menos en principio. Quita la objetividad sensible al arte y se convertirá en filosofía; añade esta objetividad a la filosofía y se elevará, superándose a sí misma, hasta alcanzar el rango de la estética. El arte, señala Schelling con una frase de Schiller, pertenece al «hombre completo», mientras que la filosofía se lleva con ella a sus elevadas cimas sólo una parte de él. Ir más allá de la filosofía es, por tanto, en cierto sentido, volver a lo cotidiano, con el arte como el indispensable transmisor o mediador entre los dos.

Lo estético, por decirlo así, devuelve a casa a la teoría, la conduce a la experiencia social cotidiana como ideología encarnada: el lugar en el que toda esta sutil meditación oscurantista se desarrolla en el entendimiento espontáneo. Pero si esto es cierto, también se cierne una enorme interrogación sobre todo el estatus teórico. La razón, como el propio texto de Schelling, termina por inmolarse, autodestruirse y desaparecer en el círculo que ella misma ha sellado, da una patada a la escalera conceptual por la que ha ascendido con tanto esfuerzo, como en el *Tractatus* de Wittgenstein. Esto no significa decir que la propia filosofía de Schelling sea innecesaria, dado que, sólo dando el rodeo de la teoría, podrá acceder a la necesaria desaparición de la teoría, al contemplar cómo dirige sus armas contra sí misma. Tampoco puede decirse que la razón cognitiva haya sido, finalmente, expulsada por la intuición estética, dado que eso es lo que siempre ha sido. De hecho, la ironía que se desprende de todo este proyecto es que la razón, si quiere autofundamentarse suficientemente, debe desde el principio configurarse según el modelo de la estética, una «garantía» de absoluto que sólo funciona vaciándose. Pero esto sí *es* decir que, una vez que hemos leído a Schelling, en realidad no necesitamos más la filosofía: que su sistema, como el de Hegel pocos años más tarde, ejerce su inexorable dominio sobre el futuro tanto como sobre el pasado.

Como es bien sabido, Hegel marcará distancias con la absoluta estetización de la razón schellingiana, y desestimará con desdén su portentosa «intuición» como la noche en la que todos los gatos son pardos. Caer en esas divagaciones rapsódicas («creaciones ficticias que no son ni chicha ni limonada, ni poesía ni filosofía», refunfuña Hegel) es insultar la dignidad de la razón burguesa, rendirse de un modo derrotista al miedo de que el mundo, después de todo, no sea plenamente inteligible para la razón. Si se diera esta situación, la burguesía debería abandonar su empresa intelectual antes de que hubiera siquiera comenzado. De ahí que el romanticismo sea para Hegel un espantoso ejemplo de ese suicidio teorético. Su propia filosofía, en cambio, representará el último intento, un intento noctámbulo y vestido de etiqueta, de redimir la sociedad por la racionalidad: hará todo lo que sus colegas intuicionistas hacen y más, y, sin embargo, lo hará con toda la firmeza desde el punto de vista de la razón. Kant aparentemente había separado el mundo real de nuestro conocimiento; Fichte y Schelling lo habían restaurado, pero sólo en las extravagancias de la intuición; la lucha de Hegel será redimir el mundo y el conocimiento de manera simultánea. Si la burguesía ha de estabilizarse como una clase realmente universal, tanto en el ámbito de la cultura como en el de la práctica política y económica, el absolutismo vacío y autolegitimador de un Fichte o un Schelling no sólo es muy insuficiente desde el punto de vista ideológico; sino que posee además el timbre siniestro, aunque en otro registro, de ese absolutismo dogmático que todo el proyecto de la ilustración burguesa trató de derrocar. La filosofía necesita una fundamentación más firme. El problema con la intuición es que si en un sentido se revela como lo más seguro, en otro se muestra como algo patéticamente debilitado. Nada podría ser más ineluctable, evidente de suyo y obvio; pero nada podría ser más caprichoso, gratuito e indemostrable. Su propia fuerza parece inseparable de una completa vacuidad; sencillamente *es*, lo que supone, a la vez, un poder seductor y una inutilidad embarazosa. La intuición no puede ser negada, pero sólo porque no hay nada lo suficientemente articulado para ser contradicho. En una sociedad compleja y contradictoria, en la que las contiendas acerca del valor se han vuelto bastante intensas, la burguesía suspira por consolarse en lo apodíctico; pero este consuelo sólo lo encontrará en un punto de abstracción formalista tan tenue que, en un instante, se desvanecerá en su propia pureza. Se consigue la meta y, a la vez, no cumple las expectativas. Nadie va a tomarse la molestia de disentir acerca de un papel en blanco; todos estamos unidos en ese punto sublime en el que no hay nada en juego, en el que lo que experimentamos, como

en la estética kantiana, son sólo las propias formas abstractas de nuestro consenso, no contaminadas con ninguna clase de contenido potencial de discrepancias. Para un sistema teorético, el hecho de fundamentarse a sí mismo en un espacio semejante puede significar, en efecto, volverse a su propia conveniencia invulnerable al contra-argumento, pero se trata de una situación que logra sólo porque ha quedado suspendido en el vacío. Decir que el sistema de algo está radicado en la intuición trascendental de un modo preocupante se aproxima mucho a decir que no está radicado en nada: que todo el vacío formal del autojustificado sujeto moral kantiano se ha generalizado al pie de la letra a todo el sistema, hasta el extremo de que la autofundamentación absoluta se vuelve indistinguible de una tautología sin sentido. Esas teorías giran en torno a un vacío central y, por ello, se curvan una y otra vez sobre sí mismas, nos invitan a admirarlas como admiraríamos los complicados movimientos de unos acróbatas en formación apoyados unos sobre otros, cuyo dudoso éxito reside en que, en cualquier momento, pueden caerse estrepitosamente al suelo.

Es complicado para cualquier teoría invocar la pretensión de intuición absoluta para evitar una determinada apariencia de contradicción interna, pues la verdad última que ella arrojaría se nos antojaría inevitablemente reñida con el trabajo textual dedicada a revelarla, hasta el punto de que no podríamos evitar la sospecha de que, si este trabajo era realmente necesario, lo Absoluto no debería ser tan ineluctable. En este doble movimiento rítmico de la revelación y la ocultación del símbolo, la escritura que desvela la verdad última no puede hacer otra cosa que obstruirla, indagando con pedantería en un tiempo posterior a la caída lo que secretamente pertenece a la eterna inmediatez. En este sentido, lo Absoluto podría parecer distanciado de nosotros por el propio discurso enviado a buscarlo. El hecho de que necesitemos un discurso de estas características sugiere, antes que nada, que algo se ha torcido, que la filosofía tiene lugar en virtud de una caída que se vuelve a repetir cada vez que intentamos evitarla. Si la totalidad estuviera tan bien como sugiere la teoría, ¿por qué la interpretamos en lugar de dedicarnos a revelarla en la rica plenitud de nuestras intuiciones? Si la filosofía existe, podemos cuando menos deducir la existencia de una alteridad, a saber, la contradicción o la falsa conciencia, como su precondición esencial. Pero si ése es el caso, ninguna filosofía puede ser absoluta, dado que su misma apariencia indica aquello respecto a lo cual ella no puede menos de llegar tarde. ¿Qué necesidad habría, pues, de ciencia, si la realidad no estuviera ya agrietada y fragmentada en la conciencia ordinaria?

La filosofía de Hegel es, entre otras cosas, una respuesta extraordinariamente ingeniosa a este dilema. Que *hay* un conflicto es evidente, por la propia existencia de la filosofía; de hecho, el propio Hegel indica que es la división la fuente misma de la necesidad filosófica. La filosofía revelará, sin embargo, que esos desgarros son inherentes a la propia verdad que ha de expresarse, proyectando así sus propias condiciones históricas a su sustancia espiritual. Lo que nos condujo principalmente a esta filosofía —el hecho de que estemos hundidos en esta especie de miasma de la falsa conciencia, avanzando a trompicones hacia algo parecido a una salida— era algo secretamente previsto por ella, un sendero enmarañado por el que seríamos conducidos pacientemente hacia ella misma. Como en la teoría freudiana, esos errores y cegueras pertenecen a la propia trayectoria de la verdad, o lo que es lo mismo: deben ser elaborados en ese proceso terapéutico conocido como «lectura de las obras de G. W. F. Hegel», y nunca severamente reprimidos:

> En el curso de su desarrollo la Idea crea la ilusión de introducir una antítesis para confrontarse a ella; y su acción consiste en liberarse de la ilusión que ella misma ha creado. Sólo partiendo de este error puede surgir la verdad. En este hecho radica la reconciliación con el error y la finitud. El error o el llegar-a-ser-otro sigue siendo un elemento necesariamente dinámico de la verdad, ya que la verdad sólo puede tener lugar cuando se convierte ella misma en su propio resultado[11].

La verdad no sólo reside en las proposiciones constatativas de la investigación teorética, sino en la actitud performativa de la propia teoría, por completo fusionada con sus más sutiles contorsiones y ocasionales *cul de sacs*: una consumación práctica más que un juicio abstracto. De un modo benevolente, la Idea absoluta ya incluye en sí misma las propias ilusiones reificadas del lector y su débil comprensión de la lógica. Por eso arranca de un punto que precede tanto al lector como a la historia completa desarrollada. Si la filosofía, como ya se señalara, llega tarde —el búho de Minerva no vuela más que al atardecer—, es sólo porque el drama histórico que recapitula requiere de algún modo su propia entrada triunfante, como cuando entra un actor en escena casi al final de la obra, por razones que lo Absoluto, el director de todo el teatro, ha previsto desde el principio.

Si el desgarramiento y la contradicción son momentos esenciales del despliegue majestuoso de la Idea a través del tiempo, es por-

11. G. W. F. Hegel, *The Logic*, Oxford, 1892, § 212 [*Ciencia de la lógica*, trad. de A. y R. Mondolfo, 2 vols., Hachette, Buenos Aires, 1956].

que Hegel ha subsumido los conflictos históricos que exigía su teoría —corriendo el riesgo así de relativizarla— en la misma teoría, haciendo así de sus precondiciones la forma dialéctica como tal. La *Fenomenología del Espíritu* está por ello condenada a repetir las mismas negaciones que aspira a superar; y cada lector del texto tendrá que volver a poner en marcha de nuevo este proceso, en esa incesante repetición que es todo lo que queda de la filosofía. Una *performance* que, sin embargo, forma parte como tal de la autoexpansión global del *Geist*, una poshistoria del texto determinada por su propia letra, un constituyente necesario de la llegada del Espíritu a la plena autoconciencia en el espejo del espíritu del sujeto que la lee. En este sentido, la dimensión constatativa de la obra no está reñida por completo, aunque pudiera parecerlo en un principio, con la tarea performativa de rastrear estas cuestiones a lo largo del tiempo discursivo. No viene aquí al caso la ingenua preocupación romántica de que esta manifestación de lo Absoluto pueda originar en ese mismo momento su desarticulación, dado que lo Absoluto, como identidad de la identidad y la diferencia, sabe que sólo mediante ese desgarramiento interno o lectura llegará a ser completo. Si es cierto que la teoría sólo es necesaria a causa de la existencia de la falsa conciencia, no es menos cierto que la falsa conciencia también es, como tal, necesaria, de tal modo que la filosofía queda al instante redimida de cualquier estatus meramente contingente. La obra de Hegel arranca de la pérdida y la falta, pero demostrará por sus modos de remediarlas cuán intrínseca es esa negación a la positividad. Toda filosofía es históricamente esencial, ella misma es parte del desarrollo progresivo del espíritu, un momento libre pero determinado de praxis en el interior de la praxis global que ella describe e imita; pero asegurarse a sí misma un terreno histórico no significa abrirse a la determinación exterior, puesto que esta historia es el producto de ese mismo Espíritu que impulsa su propio discurso, y por ello está incluida en su interior. El texto hegeliano es, así, constatativo en su propia performatividad: es exactamente en la construcción autorreferencial de sus propios principios en donde él manifiesta cómo es el mundo, toda vez que también el mundo es de este modo. Puesto que la filosofía surge de las mismas raíces de las que surge la realidad, al curvarse reflexivamente sobre su propia construcción nos ofrece la estructura interna de todo lo que existe.

Una autorreflexividad así, por tanto, es precisamente la opuesta a la del texto modernista: aunque sus estrategias internas son profundamente irónicas, expulsa toda ironía de su propia relación con lo real. La naturaleza autogenerativa de la escritura modernista implica una especie de *faute de mieux*: si el texto autoriza su propio discurso, es porque —así se insinúa irónicamente— ya no se puede asumir por más tiempo ningún tipo de autorización histórica fiable. El mundo ya no tiene la forma de la historia y, por ello, no aporta ninguna determinación externa de una forma textual, la cual consecuentemente es dejada a su suerte y abandonada a la tragicómica tautología de hacerse a sí misma en su camino. La autofundamentación es aquí otro nombre más para desenmascarar la arbitrariedad de todas las fundamentaciones, para desmitificar la presunción de algún posible punto de partida natural posibilitado quizá por la misma estructura de lo dado. El discurso que se autoriza a sí mismo del idealismo, en cambio, espera imitar la estructura de lo dado en su gesto: cuanto más amenazadoramente autotélico se vuelve el lenguaje, más resueltamente realista llega a ser. No puede haber ningún juego irónico entre el discurso y la historia, precisamente porque el primero ha engullido siempre a la segunda. Afirmar que esta filosofía idealista carece de fundamentos determinables es, en una paradoja, asegurarla como la garantía más profunda posible, dado que su fundamentación es, entonces, idéntica con el primer principio indeterminable de la realidad. Partiendo de sí misma, la obra modernista es, irónicamente, no idéntica consigo misma, toda vez que proclama su propia incapacidad para legitimar las verdades que tiene que comunicar. Siempre, y en todo momento, puede ser otra cosa, y proyecta la frustrada sombra de su posibilidad a lo largo de su enunciación real. Para la dialéctica hegeliana, cualquier cosa en cualquier momento *es* realmente algo más, pero esto es precisamente lo que indica su localización en el seno de una totalidad racional. Para Hegel el hecho de pensar es profundamente irónico: implica suprimir la particularidad de lo dado con la universalidad del concepto, y viceversa; pero estas ironías locales no pueden añadirse, *à la* modernista, en otra mayor, ya que ¿en relación a qué cosa iba a ser irónico el conjunto? La filosofía trascendental no se valida a sí misma *faute de mieux:* si no hay autoridad a la que se necesite apelar, es porque ya siempre la ha introyectado.

El carácter doble de la intuición schellingiana radica en que es a la vez empíricamente cierta y racionalmente injustificable, mientras que la ambigüedad de la razón hegeliana consiste en que es internamente coherente, pero sumamente insensible. Ambos modelos, pues, tienen sus virtudes y sus inconvenientes como paradigmas ideológicos. El problema para Hegel es que, a tenor de la dolorosa complejidad y la contradicción de las condiciones sociales, el conocimiento de la totalidad no puede ser ya espontáneo; y cualquier proyecto de

totalización racional estará obligado, por tanto, a desarrollar una intrincada discursividad que amenaza con limitar su eficacia *ideológica*. Haciendo el mundo transparente a la teoría, Hegel se arriesga a hacer la teoría opaca al mundo. La sociedad de la Grecia antigua ha quedado atrás, una sociedad que Hegel compara con un artefacto en el que el conocimiento espontáneo de la totalidad aún era posible desde la cotidianeidad. En la agenda de trabajo queda por hacer, pues, una tarea dialéctica inmensa, y puede decirse que Hegel, en cierto sentido, hace su trabajo demasiado bien. Demasiado bien, al menos, para el sujeto-de-a-pie de Schelling, más cerca, así lo parece, de conmocionarse imaginativamente por el arte que de salir a la calle gritando «¡Lo racional es lo real!» o «¡Larga vida a la identidad de la identidad y la no-identidad!». Esto no significa afirmar que el hegelianismo sea incapaz de convertirse en una fuerza política (Marx y los jóvenes hegelianos demostraron suficientemente lo contrario); lo que aquí parece más bien problemático es saber cómo una representación material puede obtener fuerza ideológica dentro del sistema de Hegel. «La forma inteligible de la ciencia», señala Hegel en contra de Schelling, «es el camino hacia ella asequible a todos e igual *para todos*»[12]. De hecho, gran parte del desprecio de Hegel hacia el intuicionismo no sólo arranca de su miedo a que ese solipsismo dogmático subvierta todos los vínculos sociales, sino de su creencia en que sólo un sistema de pensamiento determinado pueda ser propiamente inteligible. Sólo la forma que se determina de un modo perfecto, se afirma en la *Fenomenología del Espíritu*, «es a la vez popular, comprensible, y susceptible de ser aprendida y de convertirse en patrimonio de todos». Hay bastante ironía en el hecho de que las barrocas elucubraciones de Hegel intenten estar al servicio de una inteligibilidad accesible a todos. Puesto que la intuición, con su «horrible rechazo de la mediación», es esotérica hasta la desesperación, está ideológicamente tullida desde el comienzo. Lo determinado e inteligible, en cambio, es común tanto a la mente científica como a la no científica; de ahí que, como indica Hegel, prepare a la mente no científica para penetrar en el dominio de la ciencia. Hegel subestima seriamente la fuerza ideológica de la representación material, como lo demuestra el ínfimo estatus que le asigna al arte en su sistema. «A la costumbre de seguir el curso de las representaciones le resulta tan molesta la interrupción de dichas representaciones por medio del concepto», escribe malhumorado en la *Fenomenología del Espíritu*,

12. Citado por Ch. Taylor, *Hegel and Modern Society*, cit., p. 431.

«como al pensamiento formal, que divaga aquí y allá por medio de pensamientos irreales»[13].

Con su austera iconoclasia protestante, Hegel se revela como el auténtico heredero de Immanuel Kant, que en un célebre pasaje de la *Crítica del juicio* también desprecia la indignidad de la representación material desde las profundidades de una fe generosa en la racionalidad común:

> Quizá no hay ningún pasaje más sublime en la Ley judía que el mandamiento: «No adorarás ningún ídolo o imagen semejante que esté en el cielo, en la tierra o bajo la tierra». Ya sólo este mandamiento puede explicar el entusiasmo que los judíos manifestaron en su periodo moral por su religión cuando se compara con otros pueblos o con ese orgullo que inspira el mahometanismo. Esto mismo vale para nuestra representación de la ley moral y para nuestra capacidad moral como pueblo. Es por completo injustificado temer que, despojando esta representación de todo aquello que pueda remitirla a los sentidos, ésta sólo quedará acompañada por una aprobación fría y sin vida, y no por una fuerza o emoción inspiradora. Lo cierto es justamente lo contrario: cuando el ojo sensible no se tope ya con nada y la inconfundible e imborrable idea de moralidad permanezca en toda su primacía, habrá más necesidad de atemperar el ardor de una imaginación desbordada y prevenirla del entusiasmo que de intentar prestar a esas ideas la ayuda de imágenes o de recursos infantiles por miedo a ser en potencia deficiente[14].

La filosofía idealista, como la mercancía que sirve de modelo a muchas de sus categorías, no ha de sufrir, por tanto, la caída degenerada en lo material y tiene que permanecer severamente alejada del cuerpo. Pero si esto forma parte de su imponente autoridad —el hecho de que se genera a sí misma por completo a partir de la razón abstracta—, es también lo que podría limitar su eficacia ideológica. La burguesía parece atrapada entre, por una parte, una apología racional de sí misma demasiado sutil desde el punto de vista del discurso para encontrar apropiada la representación sensible y, por otra, una forma ideológicamente seductora de inmediatez (la intuición estética) que desprecia cualquier totalización social rigurosa y, en esa

13. G. W. F. Hegel, *The Phenomenology of Spirit*, Oxford, 1977, p. 43 [*Fenomenología del Espíritu*, trad. de W. Roces, con la colaboración de R. Guerra, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1999].

14. I. Kant, *Critique of Judgement*, Oxford, 1952, pp. 127-128 [*Crítica del discernimiento*, ed. y trad. de R. Rodríguez Aramayo y S. Mas, Antonio Machado Libros, Madrid, 2003].

medida, muestra su notable vulnerabilidad. Es un dilema ya apuntado por Schiller, quien comenta en uno de sus ensayos lo siguiente:

> Desde un determinado punto de vista, la representación sensible es *rica*, ya que en los casos en los que sólo se desea *una* determinación, una pintura completa, una totalidad de determinaciones, se ofrece una particularidad. Ahora bien, desde otro punto de vista resulta *limitada* y *pobre*, ya que sólo se limita a una particularidad aislada y a un caso aislado que debería ser entendido como un ámbito total. En esa medida, restringe el entendimiento en la misma medida en la que concede preponderancia a la imaginación [...][15].

Kant nos ha dejado la realidad última como lo incognoscible; la ética como un deber que suena a hueco, y la finalidad orgánica como una simple hipótesis del gusto; Fichte y Schelling, horrorizados al parecer ante el desorden ideológico en el que han sido sumidos, convierten la ética de Kant en un principio concreto de libertad revolucionaria y su estética en una forma de conocimiento. Pero esto sólo significa que han generalizado la intuición a la totalidad del mundo, colapsando lo cognitivo en puro sentimiento. Hegel, así pues, debe reparar esta terrible situación, evitando a la vez la desolación derivada del entendimiento kantiano y las sofocantes intimidades de la intuición romántica, por lo que reúne la mente y el mundo bajo una forma de conocimiento que posee todo el rigor analítico de la primera y también algo de la energía imaginativa de la segunda. Esta forma de conocimiento es la razón suprema, *Vernunft*, o la dialéctica.

Dentro de este sistema dialéctico, no cabe duda, Hegel combinará magistralmente lo concreto y lo abstracto, lo sensorial y lo espiritual, negando los primeros términos sólo para restituirlos en un nivel superior. Pero este planteamiento no se enfrenta a la cuestión de la representabilidad concreta del propio sistema; asimismo, dado que la estética es un ejemplo de esa clase de representación, Hegel rechaza esa solución particular asignando al arte un peldaño inferior en la escalera ontológica, debajo de la religión y la filosofía. Las representaciones estéticas para Hegel carecen de la pura transparencia de la filosofía, sus significados primarios (materiales o alegóricos) tienden a oscurecer su significación última como expresiones del Espíritu. De hecho, para Hegel, el arte no es una dimensión del todo representacional, sino una manifestación intuitiva que no busca tanto imitar un objeto cuanto expresar una visión. Encarna una conciencia sensorial

15. F. Schiller, «On the Necessary Limitations in the Use of Beauty of Form», en íd., *Collected Works*, New York, s.f., vol. 4, pp. 234-235.

de lo Absoluto, aboliendo cualquier contingencia y revelando así al *Geist* en toda su necesidad orgánica. Como ocurre con la estética de Kant, esta sensibilidad es con toda seguridad no libidinal, está liberada del deseo, una belleza cuya fuerza material, de otro modo perjudicial, queda neutralizada por un espíritu que conforma cada una de sus partes. Este cuerpo, íntimo y sin embargo idealizado; material y sin embargo milagrosamente indivisible; silenciosamente inmediato y sin embargo dotado de forma y estilizado, es lo que el romanticismo llamará símbolo, y el psicoanálisis, el cuerpo de la madre. No es, por ello, sorprendente que Hegel encuentre algo oscuro y enigmático en esta forma de materialidad, algo en su interior problemáticamente resistente al traslúcido poder de la razón. Este aspecto muestra la dimensión inquietante de su fuerza sobre todo en la «mala infinitud» del arte oriental y egipcio, ese grotesco engendro de temas, vago, tentativo e ilimitado, que en su heterogeneidad fantástica amenaza con empantanar al espíritu puro como una criatura de pesadilla salida de una historia de ciencia ficción. Hegel considera esa proliferación sublime de temas claramente desconcertante: en el marco interno de su sistema, esa cosa femenina e informe sólo puede ser redimida imbuyéndose de una forma racional, negada en su presencia material y recogida en la unidad interna de la Idea. El estadio del arte oriental es, por decirlo de alguna manera, el del niño asfixiado por una madre carnal; en los armoniosos artefactos de la antigua Grecia, el niño y la madre alcanzan una cierta unidad simétrica; es finalmente en el estadio del arte más elevado, el romántico, cuando ese espíritu casi incorpóreo anhela la libertad de su encierro material, en donde el niño está sumido en el proceso de superar definitivamente la crisis edípica y de emanciparse por completo de su madre. No nos quedamos durante mucho tiempo en lo estético y escalamos al estadio de la religión, que todavía presenta lo Absoluto en términos de imágenes; como punto final, si continuamos el recorrido, llegaremos a las enrarecidas representaciones conceptuales de la propia filosofía.

Aunque el sistema hegeliano no deja nunca nada completamente a sus espaldas, los encantos del arte y de la religión no desaparecen con tanta facilidad ante el gélido roce de la filosofía. Ellos, especialmente la religión, quedan en la retaguardia para suministrar lo que podríamos llamar la ideología de su teoría, su encarnación necesaria, si bien inferior, en la vida cotidiana. Acusar a Hegel de formular un racionalismo completamente enemigo de la eficacia ideológica implicaría pasar por alto la importancia que tiene la religión en su sistema. La religión es lo universal, aunque esté aún anegada en lo sen-

sual, tiene de algún modo más éxito que el arte en sus oscuros esfuerzos para capturar lo Absoluto. Cumple para Hegel dos funciones ideológicas que la propia filosofía no puede llevar a cabo con propiedad: por un lado, nos brinda un tipo de relación con lo Absoluto que pertenece más al ámbito del sentimiento, del corazón y de la sensibilidad que al de la aridez conceptual; por otro, como asunto *cultual*, no pertenece sencillamente a la subjetividad sino al «Espíritu objetivo» de las prácticas sociales institucionalizadas. Como ideología, la religión media de una manera crucial entre lo afectivo y lo práctico, ya que suministra el espacio en el que ambas dimensiones se nutren recíprocamente; y aunque el Estado político no debe descansar en última instancia en la creencia religiosa, sino en los fundamentos sólidamente independientes de la razón, lo cierto es que necesita de la religión como dominio cultual, afectivo y representativo: un ámbito de la convicción ética en el que los imperativos racionales puedan encontrar un común denominador instintivo. Esta tarea no puede ser dejada en manos de la cultura ética, de otro modo la relación de la humanidad con lo Absoluto sería estrechamente parcial, estaría enredada en los *mores* de una sociedad específica. Para Hegel, la religión es el medio en el que las verdades universales de la razón se representan de un modo afectivo, una función, por tanto semejante a la del juicio estético kantiano. La humanidad, deseosa en verdad de ver una señal, será atendida en la región ideológica por la fe religiosa, de la que la filosofía no es sino su secreto desvelado.

Si Hegel degrada el concepto de lo estético a una posición más modesta dentro del desarrollo del *Geist*, esto es porque, en parte, como hará más tarde Gramsci, desplaza el concepto general de «cultura» de su sentido estético a su sentido antropológico o cotidiano. De este modo, se apodera de una importante sugerencia de Kant, cuya idea del consenso cultural estaba demasiado enraizada en las angosturas del juicio estético, y, por tanto, hasta cierto punto desencarnada. Fue Hegel, mucho tiempo antes que Antonio Gramsci, quien dio el empujón decisivo en la teoría política y la condujo de los problemas de *ideología* a las cuestiones de *hegemonía*. Este último concepto es a la vez más extenso y más inclusivo que el primero: ya que hace referencia, *grosso modo*, a todos los medios mediante los cuales el poder político se afirma a sí mismo, un planteamiento que se interesa más por las prácticas institucionales rutinarias, que, más específicamente, por aquellos signos, imágenes y representaciones que llamamos ideología. La cohesión social, como reconoce Hegel, no puede sustentarse con éxito en una intersubjetividad estética abstracta y desinteresada; debe estar anclada, antes bien, en una práctica cultu-

ral, en esa fábrica total de apretado tejido de la vida social que se extiende desde la intimidad cerrada de la familia para abarcar los diversos fenómenos de las clases sociales, las corporaciones, las asociaciones y todo lo demás. Si el Estado, símbolo supremo de la unidad social y lugar de la voluntad divina en la historia, deja de ser la compleja superación y manifestación de esas instituciones más regionales, inmediatas y diarias, no puede esperar mantener a la larga su augusto poder universal. La unidad social no puede estar fundada ni en el terreno exclusivo del Estado político ni en algún tipo de interioridad divorciada de la política; ésta tampoco —a diferencia, al menos, de Kant— puede encontrar una base firme en la práctica económica burguesa, la «sociedad civil» en sentido estricto, ni siquiera bajo la posibilidad de que esa práctica, como era la esperanza de Kant, pudiera conducir *finalmente* a la armonía humana. De hecho, la aparente imposibilidad de esta última opción es una de las grandes cuestiones implícitas a las que, en términos generales, intenta responder el pensamiento idealista. Como Kant, la pregunta que se formula Hegel a este respecto es muy sencilla: ¿cómo puede ponerse en práctica la cohesión social en una forma de vida social que niega dicha cohesión en cada una de sus actividades económicas más rutinarias? Si la unidad ideológica de la sociedad burguesa no puede ser deducida de su práctica social común, si estos dos ámbitos son enemigos entre sí, uno estará tentado a proyectar esa armonía en una región tan abstracta (la cultura, lo estético, la intuición absoluta, el Estado) que cortocircuitaría al momento su potencial para comprometerse con la experiencia común. La «vida ética concreta» de Hegel, vista como el equivalente de la «sociedad civil» de Gramsci, ofrece una solución impresionante a este dilema, como un intrincado mecanismo de mediación entre los afectos privados domésticos en un extremo, y las verdades generales del *Geist*, en el otro.

A diferencia de Kant, Hegel no comete el error ingenuo de buscar la comunidad espiritual en algo tan escurridizo como el desinterés. La propiedad privada y el derecho abstracto están demasiado hundidos en el particularismo interesado para ofrecer una base en ellos mismos que favorezca el consenso ideológico; pero es aún más astuto al comenzar con estas formas tan localistas y tan poco prometedoras, observando cómo, *a través de* las mediaciones de la división del trabajo, la clase social y las corporaciones, éstas se trascienden a sí mismas dialécticamente y desembocan en modos de asociación más altruistas. La culminación de este proceso será el más bello artefacto estético hegeliano, el «universal concreto» orgánico del Estado. Asimismo, en la medida en que el Estado hegeliano es fuertemente inter-

vencionista, llega a alcanzar el marco interior de la sociedad para reforzar sus vínculos sociales. La totalidad, en pocas palabras, debe florecer orgánicamente a partir de las divisiones reales de la vida social concreta, en lugar de introducir formas artificiales sobre ellas. Hegel, por último, unificará lo concreto y lo abstracto a través de un proceso de mediación social objetiva en lugar de reunir simplemente a ambos en el acto del juicio estético. En el proceso social, cualquier pequeña unidad genera dialécticamente la necesidad de una mayor, así como disuelve su particularidad en una universalidad más amplia, dentro de una serie de integraciones progresivamente más elevada; y dado que estas instituciones encarnan la esencia libre del sujeto individual, es dentro del marco de este ámbito esencialmente práctico, y no en el acto contemplativo del juicio estético, donde el sujeto y el objeto se unifican de manera real. La «cultura» de Hegel es menos una dimensión especial que la totalidad concreta de la vida social contemplada a través del prisma de la razón. Es en el interior de esta totalidad concreta donde Hegel reintroduce la moralidad abstracta de Kant, según él, una derivación parcial de la primera; de este modo, su unidad social se presenta como materialmente mejor fundamentada que el consenso intersubjetivo de Kant a la vez que —puesto que puede presentarse en toda su generalidad sólo ante la razón totalizadora—, en un determinado sentido, más abstracta. Viéndose confrontado con un orden social agresivo e individualista, Kant separa parcialmente la cultura del terreno de las instituciones políticas, estableciendo un consenso que pasa más por el sentimiento que por el concepto; la dialéctica hegeliana cultural y política representa la ligazón del sentimiento y el concepto, una síntesis a través de la cual las representaciones abstractas de la razón universal emergerán gradualmente a partir del *Lebenswelt*, donde se encuentran en un constante estado de vaga agitación.

El mundo ético concreto es un mundo de afinidades y prácticas tradicionales muy irreflexivas; en esa medida manifiesta una especie de «legalidad espontánea» o «legalidad sin ley» de tonalidad muy semejante a la de la estética kantiana. El paso de esta condición al Estado político, sin embargo, implica el sacrificio de la inmediatez de la estética kantiana en aras de la dimensión discursiva del concepto, fusionando así individuo y sociedad no en una suerte de intersubjetividad de carácter intuitivo, sino mediante un trabajo arduo, indirectamente, a través de las complejas mediaciones de la familia, la clase, las corporaciones y lo demás. Desde el punto de vista hegeliano, la «cultura» kantiana aparece como idealizada en exceso: sólo desarrollando la unidad social a partir de los principios aparentemente menos propicios, de las luchas competitivas de la propia sociedad civil, puede esperar una regla política alcanzar un fundamento material lo bastante sólido. Asimismo, sólo disolviendo la moralidad abstracta en las texturas ricas y plenamente inconscientes de la práctica consuetudinaria puede ser trascendida la dualidad kantiana entre razón práctica y sensibilidad, y consolidarse la hegemonía política, en el sentido que tiene el término en Gramsci. Estetizar la vida social en una dirección —entenderla como una rica fuente de potencialidades concretas que esperan su desarrollo creativo pleno— significa adoptar una forma de razonamiento propiamente dialéctica, y, por tanto, romper con la estetización en el sentido de la mera inmediatez intuitiva.

Hegel se da cuenta perfectamente de que la unidad política debe fundamentarse en la sociedad civil. Lo que sucede es que en la sociedad burguesa es difícil llevar a cabo una estrategia de este tipo. La sociedad civil burguesa reúne, cierto es, a los individuos, pero sólo, como reconoce el propio Hegel, en el marco de una interdependencia en gran medida negativa, objetiva e inconsciente. La división del trabajo, por ejemplo, genera una dependencia recíproca a través de la separación y especialización de las distintas habilidades; pero no es fácil transformar esta confianza mutua puramente objetiva en una comunidad-para-sí-misma; de este modo Hegel anticipa buena parte de lo que planteará el primer Marx, consciente de un proletariado emergente y potencialmente hostil («una chusma de depauperados», así los define) y escandalizado ante los polos extremos de la riqueza y la pobreza sociales. Es precisamente porque el proyecto de desarrollo de la armonía política a partir de una sociedad civil escindida es a la vez esencial y poco plausible por lo que Hegel no tiene más remedio que hacer uso de la filosofía, ya que esta mostrará a los individuos cómo esa unidad puede alcanzarse en el nivel de autoconciencia del Estado político. La unidad surgirá, finalmente, si los individuos se leen a Hegel y trabajan para ponerlo en práctica.

La filosofía, en resumen, no realiza una simple descripción del Estado ideal, sino que es un instrumento necesario para hacerlo realidad. Uno de los logros más importantes de Hegel es su peculiar y original resolución de la dicotomía entre hecho y valor, tan arraigada, por otra parte, en el empirismo y en el pensamiento de Kant. Una de las soluciones que introduce es esgrimir —una afirmación que será después común al marxismo— que ciertas formas de descripción teorética son ineludiblemente normativas, toda vez que brindan formas de conocimiento esenciales para la emancipación social. Este conocimiento es nada menos que el conjunto total del sistema hegeliano. La dimensión constatativa de ese discurso es, por tanto, inse-

parable de un aspecto performativo: sólo haciéndose consciente de sí mismo, (o, más exactamente, permitiendo que él se haga consciente de sí mismo en nosotros) podrá el Espíritu educarse, encarnarse y expandirse políticamente. Si la filosofía ha de anclarse en lo Absoluto, no puede por menos de ser esencialmente práctica, dado que la esencia de lo Absoluto es precisamente su incesante realización en el mundo. Si la teoría hegeliana no fuera en sí misma una fuerza política activa, perdería su fundamento absoluto. Hegel, por ello, puede pasar del hecho al valor, de lo cognitivo a lo político, de lo epistemológico a la ética, sin que eso le produzca una sensación de disyunción violenta, algo que no podrían admitir ni David Hume ni su progenie. El *Geist* es la esencia de todo lo que existe, de ahí que la suma de sus aventuras a lo largo del tiempo pudiera parecer puramente descriptiva; pero es la *esencia* de todo lo que existe en el sentido de su estructura profunda significante o su trayectoria, de tal modo que la suma de sus actuaciones nos brinda normas relevantes para el comportamiento ético y político. Ninguna época histórica ni ningún orden social pueden existir al margen del *Geist*; por ello, podría parecer que no es más que una mera descripción del conjunto; pero cualquier época particular u orden puede fracasar a la hora de llevar a la práctica adecuadamente los imperativos del *Geist*; es más, incluso si no cumple con ellos, estará contribuyendo inconscientemente a su triunfo final; en este sentido el *Geist* se mantiene en suspenso como juicio crítico contra lo históricamente dado.

Si la filosofía de Hegel ha de ser a la vez teoría y práctica, no tanto mera descripción contemplativa del Espíritu cuanto momento de su propia dinámica, la gente ha de entender necesariamente esa filosofía y actuar conforme a ella, dando forma a aquellas estructuras políticas apropiadas para la autorrealización de lo Absoluto en la historia. Una actividad tal no puede ser dejada en las manos del movimiento espontáneo de la propia historia; existen graves deficiencias en ese movimiento, y sólo pueden ser subsanadas por la autoconciencia filosófica. El valor de una filosofía depende de los límites del proceso espontáneo que traza. La culminación de la historia es el Estado político ideal; pero ni siquiera los individuos que viven en ese Estado alcanzarán un conocimiento espontáneo de la totalidad del conjunto social, dado que las diferencias de la sociedad moderna hacen que un conocimiento semejante sea imposible. Los ciudadanos del Estado ideal sólo se relacionarán con la totalidad social a través de una mediación, a través de sus corporaciones y propiedades. Hegel no cree viable un Estado en el que, como en la sociedad antigua, cada ciudadano esté inmediatamente identificado con el principio de

la vida en común. Las diferentes clases que hay en el seno del Estado vivirán sus relaciones con la totalidad de modos diferentes, y ningún ciudadano será capaz de reunir todos esos modos en su propia persona. Así las cosas, el Estado hegeliano se convierte en una especie de ficción, dado que ningún ciudadano puede tener la posibilidad de conocerlo. Sólo existe en el plano de la escritura, razón por la cual la propia filosofía de Hegel es necesaria. El único lugar en el que se encuentra un conocimiento de la totalidad es en la filosofía de Hegel. El conocimiento absoluto, como señala Alexandre Kojève, existe para Hegel sólo como *libro*: «El ciudadano en esa medida es sólo semiconsciente hasta el momento en el que lee (o escribe) la *Fenomenología del Espíritu*»[16]. La razón de ello es que la sabiduría hegeliana no sólo consiste en *vivir* una relación respecto a la totalidad, sino también en *conocerla*. El Estado, por ello, existe como conjunto sólo para un teórico especulativo: es Hegel, pues, el que mantiene vivo el Estado ideal y lo sostiene con su conocimiento como Dios sostiene el mundo. La totalización del Estado descansa fuera de sí mismo, en el espíritu que lo conoce. Lo político materializa lo filosófico, pero no puede estar en igualdad de condiciones con ello; se abre, pues un abismo entre la teoría y la práctica política, de modo que cuando el Estado se «vive» no es como la compleja totalidad que se hace presente a la teoría; asimismo, cuando se conoce, no es como cuando se «vive». La teoría y la ideología, el sentido y el ser, están en última instancia enfrentados.

En este sentido, el sistema hegeliano, como se quejaba continuamente Kierkegaard, no puede ser *vivido*. Existe como totalidad sólo por el concepto, del que no hay analogía sensible. La realidad es un artefacto orgánico, pero no puede ser conocida espontáneamente como totalidad a través de la intuición estética. La sabiduría para Hegel es finalmente conceptual, nunca representativa: la totalidad puede ser aprehendida a través del trabajo de la razón dialéctica, pero no *imaginada*. El arte y la fe religiosa son las aproximaciones más cercanas que tenemos a esa imaginación concreta; pero ambos implican manifestaciones sensibles que diluyen la claridad del concepto. La razón dialéctica puede ofrecernos la realidad como una unidad indivisible; pero, en el mismo acto de hacerlo, se condena desde el punto de vista de la inmediatez estética a la división, linealidad y perífrasis de todo discurso racional, desarticulándose la propia sustancia que pretende totalizar. Sólo la *estructura* del discurso filosófico puede sugerir algo de la verdad sincrónica de la Idea que trata

16. A. Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, 1947, p. 305.

de explicar: una Idea que, como afirma Hegel, «es el proceso de su propio devenir, el círculo que presupone su conclusión como su finalidad, y tiene su conclusión como principio»[17]. El principio que expresa la filosofía es «estético», pero eso no justifica el hecho de que la filosofía se colapse en una especie de grandilocuente intuicionismo.

En Hegel, la teoría viene después de la práctica, como el vuelo tardío del búho de Minerva; de ahí que no pueda entrometerse con esa práctica en modalidades que resulten dañinas para esta sabiduría espontánea. El Espíritu madura en el interior de la actividad social habitual e inconsciente o «cultura»; es más, cuando se olvida de esta localización en el interior de la vida concreta y actúa en abstracto, de manera prematura, el resultado no es otro que el fanatismo revolucionario, el proyecto jacobino. El retraso de la teoría protege a la práctica de caer en una abstracción tan dañina, dejándola como el terreno fértil en el que florecerá poco a poco la autoconciencia. Cuando la teoría comienza finalmente a germinar en ese suelo, cuando la Idea comienza a ser cada vez más ella misma, su principal actitud es retrospectiva: proyectando una mirada niveladora sobre el conjunto del proceso histórico que la ha producido, comprende que todo estaba en su sitio. Aquellas funciones prospectivas y performativas de la teoría operan dentro del contexto de esta serena mirada retrospectiva: la tarea de la Razón es asegurar que lo que ha sido perfeccionado con tanta lentitud sea llevado hacia adelante y se vuelva aún más esencial de lo que ya es; aunque, por supuesto, no es ninguna hazaña afirmar que todo ha ido a mejor. Por el contrario, sostener una afirmación tan groseramente ilusoria requeriría un asombroso grado de ingenuidad dialéctica, comenzar a dar mayor importancia a las operaciones del espíritu puro hasta el punto de amenazarlo con aislarlo de ese espíritu de la historia concreta y espontánea de la que ha surgido. De ahí que la teoría se separe de la historia en el mismo momento en que la justifica; es éste el otro sentido en el que el proyecto hegeliano de rescate del mundo para la razón termina implicando un grado de especulación abstracta, bastante difícil de «naturalizar» como modo ideológico.

Enfrentado al problema de establecer la armonía social en un orden social inestable y cuajado de conflictos, los apologistas de la emergente sociedad burguesa se encuentran atrapados entre la espada y la pared: entre la razón y la intuición, entre la dialéctica y la estética. Sería conveniente que la unidad de la sociedad pudiera sentirse inmediatamente bajo la forma de un artefacto: si la ley de la

17. G. W. F. Hegel, *The Phenomenology of Spirit*, cit., p. 10.

totalidad social, como se supone que ocurría en la Grecia antigua, estuviera de alguna manera inscrita en las propias apariciones de la misma sociedad, y estuviera disponible espontáneamente para cualquier participante social. Un conocimiento social tan estetizado, dadas las divisiones y complejidades de la vida moderna, no puede esperarse ya: lo estético como forma de conocimiento social no brinda sino un rapsódico vacío. La sociedad es, de hecho, una especie de artefacto, una magnífica interpenetración de sujeto y objeto, forma y contenido, libertad y necesidad; pero esto sólo llegará a manifestarse a los sondeos pacientes de la razón dialéctica, a causa de los niveles de falsa conciencia que median entre la conciencia empírica y la totalidad. Familia, Estado y sociedad civil se abrazan en una unidad íntima, lo cual permite a Hegel fundamentar el consenso ideológico en las propias instituciones materiales del orden social existente. Pero la demostración de los vínculos ocultos que hay entre la familia, la sociedad civil y el Estado sólo puede ser llevada a cabo en el plano conceptual, no en el de la experiencia; aquí aparece una dificultad que concierne a la relación del pensamiento hegeliano con ese sistema de la manifestación sensible que es la ideología. Lo que se vive realmente en la sociedad, incluso en el Estado político ideal, no puede ser la totalidad como tal, que elude cualquier clase de encarnación material y sólo existe en la escritura. Ante tales dificultades, no pasará mucho tiempo hasta que alguna teoría burguesa abandone por completo la apología racional, y cuente cada vez más con lo estético.

6

LA MUERTE DEL DESEO: ARTHUR SCHOPENHAUER

Aunque no cabe duda de que Schopenhauer es uno de los filósofos más pesimistas de todos los tiempos, hay una comedia no involuntaria en su obra que tiene que ver con el protagonismo que en ella tiene el cuerpo. Schopenhauer estudió medicina en la universidad, y es un autor sorprendentemente versado en pulmones y páncreas; de hecho, es chocante pensar que la elección de sus estudios universitarios haya podido reestructurar el curso entero de la filosofía occidental hasta llegar al neonietzscheanismo, tan de moda en nuestros tiempos. Pues de las toscas meditaciones schopenhauerianas sobre la faringe y la laringe, acerca de los calambres, las convulsiones, la epilepsia, el tétanos y la hidrofobia, procede una buena parte del implacable reduccionismo fisiológico nietzscheano: todo ese solemne y arcaico discurso decimonónico sobre el hombre en términos de ganglios y regiones lumbares, que perdura al menos hasta Lawrence, crea, por tanto, el oscuro *Hinterland* de ese resurgimiento del interés teórico por el cuerpo que, en nuestra propia época, se reviste de tintes aún más positivos y políticos.

Schopenhauer no se muestra afectado en absoluto por percibir su famosa Voluntad, ese deseo ciegamente persistente, en la raíz de todos los fenómenos: en el bostezo, en el estornudo y en el vómito, en diversos tipos de sacudidas y contracciones; no parece además darse cuenta de ese paso de lo sublime a lo trivial (*bathos*) en el que su lenguaje, y en menos de una página, puede pasar imprevisiblemente de divagar sobre rimbombantes consideraciones en torno a la libre voluntad a hablar de la estructura de la médula espinal o los excrementos de la oruga. Hay algo del *bathos* bajtiniano o del *plumpes*

Denken brechtiano en estas caídas súbitas del *Geist* a los genitales, del oráculo al orificio corporal, ese gesto que al menos en las manos de Bajtin se convierte en un arma política contra el miedo paranoico a la carne tan característico del idealismo de la clase dominante. Con Schopenhauer, este asunto no se traduce tanto en un intento de rebeldía política cuanto revela una cierta grosería tabernaria, como cuando ilustra solemnemente el conflicto entre el cuerpo y el intelecto indicando que a la gente le cuesta andar y hablar a la vez: «Puesto que su cerebro tiene que conectar unas pocas ideas, ya no le queda fuerza suficiente para mantener las piernas en movimiento mediante los nervios motores»[1]. En otra parte especula acerca de que el carácter objetivo, infinito, ilimitado del mundo «tan sólo es en realidad un determinado movimiento o afección de la masa pulposa del cerebro», o sugiere que una estatura y un cuello cortos predisponen a la genialidad, «porque en un tramo corto la sangre llega al cerebro con mayor energía». Toda esta vulgar grosería es una pose teórica, una bofetada sardónica al hegelianismo de altos vuelos propinada por alguien que, a pesar de ser un metafísico de altos vuelos, considera que Hegel es un absoluto charlatán y que la mayor parte de la filosofía, exceptuando a Platón, Kant y a sí mismo, no es más que un montón de palabras huecas. Arisco, arrogante y pendenciero, Schopenhauer es un cáustico satírico al estilo de Juvenal que expone su creencia de que los alemanes necesitan palabras tan largas para que sus mentes retardadas dispongan de más tiempo para pensar. En la obra de Schopenhauer se pone de manifiesto esa mezcla carnavalesca de majestuosidad y vulgaridad que va ligada a su nombre.

En realidad, la incongruencia en manos de Schopenhauer se convierte en fundamento de una teoría de la comedia pura y dura. Lo ridículo, afirma, surge del hecho de subsumir paradójicamente un objeto en un concepto heterogéneo a él en otras circunstancias, del mismo modo que una insistencia en la no-identidad entre objeto y concepto —tal como, por ejemplo, se pone de manifiesto en Adorno— puede llegar a explicar por qué los animales no gozan de la capacidad de reír. El humor, siguiendo esta visión engañosamente general, vive en el fondo a caballo entre las palabras elevadas y los significados bajos; como la filosofía de Schopenhauer, éste también posee una estructura irónica o dialógica. Este dato por su parte es también profundamente irónico, dado que la discrepancia entre percepción y concepto, que desencadena la risa liberadora, define exactamente esa disyunción entre la experiencia y el intelecto, o entre voluntad y representación, arraigada en el mismo corazón de la asqueada visión schopenhaueriana de la humanidad. Esta visión totalmente desoladora tiene por tanto la estructura interna de un chiste. La razón, ese siervo grosero y torpe de la apremiante voluntad, es siempre una patética conciencia falsa, un mero reflejo del deseo que cree absurdamente representar el mundo tal y como es. Los conceptos, siguiendo una línea familiar al irracionalismo del siglo XIX, no sólo no pueden aprehender las ricas complejidades de la experiencia, sino que se muestran groseros y cruelmente limitados. Pero si esto cuartea el propio ser de la humanidad y lo torna ilusión, de tal suerte que el mero hecho de pensar implica engañarse a uno mismo, también proporciona los elementos de una teoría freudiana del humor:

> [La intuición] es el medio del presente, del placer y de la alegría; y además no está vinculada a ningún esfuerzo. Lo contrario vale del pensar: es la segunda potencia del conocimiento, cuyo ejercicio exige siempre algún esfuerzo, a menudo significativo, y cuyos conceptos se oponen con tanta frecuencia a la satisfacción de nuestros deseos inmediatos, al proporcionar el medio del pasado, del futuro y de la seriedad, el vehículo de nuestros temores, de nuestro arrepentimiento y de todas nuestras inquietudes. De ahí que tenga que ser divertido ver por una vez a la razón, esa mentora estricta, infatigable y cargante, ser declarada culpable de insuficiencia. Por eso también los gestos de la risa son muy semejantes a los de la alegría (II, pp. 129-130).

Lo cómico es la venganza bromista de la voluntad sobre la representación, el malicioso golpe del Ello schopenhaueriano al Superyó hegeliano; y esta fuente de hilaridad es también, curiosamente, la raíz de nuestra más absoluta desesperanza[2].

Si el humor y la desesperanza están tan próximos, es porque la existencia humana para Schopenhauer no es tanto una gran tragedia como una pobre farsa. Retorciéndose en los afanes de una voluntad voraz, impelidos por un implacable apetito que no paran de idealizar, los hombres y las mujeres no son protagonistas trágicos sino gen-

1. A. Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, New York, 1969 [*El mundo como voluntad y representación*, trad., introducción y notas de P. López de Santa María, Trotta, Madrid, vol. I, 2004; vol. II, ²2005; aquí cf. II, cap. 20].

2. Cf. asimismo, entre otras numerosas anticipaciones a Freud, el comentario de Schopenhauer de que «el intelecto permanece tan al margen de las resoluciones reales y de las decisiones secretas de su propia voluntad que muchas veces tan sólo puede llegar a conocerlas, como si fueran las de un extraño, mediante espionaje y a escondidas; y debe sorprender a la voluntad en el acto de expresarse a sí misma, a fin de descubrir sus intenciones reales».

te penosamente obtusa. La imagen que mejor expresa la empresa humana es la de un topo que no cesa de cavar con sus pezuñas:

> [...] cavar incansablemente con sus enormes pezuñas es el cometido de toda su vida; una noche eterna le envuelve [...] ¿Qué es lo que consigue a lo largo de una vida llena de problemas y desprovista de placeres? Alimentarse y procrear, esto es, únicamente los medios para continuar y comenzar otra vez el mismo curso melancólico en un nuevo individuo.

Nada es más evidente para Schopenhauer que este pensamiento: sería infinitamente mejor que el mundo no existiera; el proyecto en su conjunto es un error espantoso que debería haber sido cancelado hace mucho tiempo; sólo al abrigo de un idealismo chiflado uno puede llegar a creer que los placeres de la existencia pesan más que sus dolores. Sólo el autoengaño más patente —ideas, valores, toda esa parafernalia sin sentido— puede cegar a los individuos ante esa verdad irrisoriamente tan evidente. Sumida en su gran estupidez, la humanidad insiste en considerar valiosa una historia que es tan claramente un registro de carnicerías, miseria y desdicha que nuestra capacidad para pensarla como algo apenas tolerable no se explica más que como un ardid de la voluntad, una astucia rastrera mediante la que se escuda e impide que conozcamos su propia futilidad. A Schopenhauer le es difícil reprimir un ataque de risa histérica ante la visión de esta raza que se da unos aires tan pomposos de importancia, esa raza sujeta a una voluntad-de-vivir inmisericorde que, en secreto, es en realidad bastante indiferente a cualquiera de sus miembros, piadosamente convencidos de su propio valor supremo, mientras reptan unos sobre otros en busca de alguna valiosa meta que no tardará ni un instante en reducirse a cenizas en sus bocas. El mundo es un enorme mercado, «un mundo de criaturas en constante necesidad que pasan cierto tiempo sencillamente devorándose, cuya existencia transcurre sumida en situación de ansiedad y carencia, y que, en ocasiones, soportan aflicciones terribles para caer al final en brazos de la muerte». No hay ningún *telos* grandioso para este «campo de batalla de seres atormentados y agonizantes», sólo una «gratificación momentánea, un placer fugaz condicionado por deseos, sufrimientos sin número y prolongados, sólo una lucha incesante, el *bellum omnium*, todo es cazador y todo es cazado, presión, carencia, necesidad y ansiedad, chillidos y aullidos; y esto seguirá *in saecula saeculorum* o hasta que de nuevo se rompa la corteza terrestre». Si los seres humanos fueran capaces, por un momento, de contemplar de manera objetiva su perversa atadura a la infelicidad, necesariamente abomina-

rían de ella. La raza entera se asemeja a un mendigo enfermo que nos pide ayuda para prolongar su miserable existencia, aun cuando desde un punto de vista objetivo su muerte sería por completo deseable. Sólo desde un humanismo sentimental se podría valorar ese juicio como insensible antes que como fríamente racional. La vida más afortunada es aquella que combina una carencia soportable con una relativa ausencia de dolor, aunque el resultado de esa combinación sea el aburrimiento. Para Schopenhauer, el aburrimiento es el motivo principal de la sociabilidad, puesto que es para evitarlo por lo que buscamos la compañía sin amor de los otros. Todo esto prepara un escenario de alta tragedia, incluso aunque hagamos una chapuza:

> Nuestra vida debe contener todos los infortunios de la tragedia, aunque no podamos ni siquiera sostener la dignidad de los personajes trágicos, pero en los detalles generales de nuestra vida, somos inevitablemente los estúpidos personajes de una comedia.

La historia no es solemnidad ática, sino burla zafia:

> Nadie tiene la más remota idea de por qué existe toda esta tragicomedia, dado que no tiene espectadores, y los propios actores padecen inquietudes sin fin con escaso disfrute y casi simplemente negativo.

La vida es un drama grotesco, malo y absurdo, lleno de repeticiones ridículas, un conjunto de variaciones triviales en un guión de pacotilla.

La implacable consistencia de este pesimismo schopenhaueriano no deja de tener cierta gracia: su perpetuo lamento cae víctima de toda esa repetitiva, monótona y mecánica condición que él mismo denuncia. Si lo cómico para Schopenhauer aparece al subsumir objetos en conceptos inapropiados, esto también se vuelve irónicamente cierto respecto a su propio pesimismo, que impregna todo de su inexorable tonalidad y que, por tanto, llega a ser tan divertido como cualquier otra monomanía. Cualquier conversión obsesiva de la diferencia en identidad está abocada a resultar cómica, por muy trágico que sea su aspecto real. Ver que no hay diferencia entre asar una pierna de cordero y asar a un niño, entender que ambas posibilidades son meras expresiones indiferentes de la voluntad metafísica, es algo tan gracioso como confundir el pie izquierdo de uno con la idea de justicia natural. Ciertamente, nuestra risa ante una visión tan implacablemente limitada nos proporciona en parte alivio a la vista del desenfrenado desfile de monstruoso egoísmo que nos vemos obligados a

camuflar, aunque en el caso de una visión pesimista tan penetrante como la de Schopenhauer esa risa contenga también un aspecto nerviosamente defensivo. Su perversa ignorancia de todo lo que sentimos como los aspectos más positivos de la vida es lo suficientemente exagerada como para provocar la sonrisa: en cierto modo, es como si nos encontráramos ante alguien cuyo único interés por los grandes pintores fuera saber cuántos de ellos padecieron halitosis.

En otro sentido, sin embargo, el intenso pesimismo de Schopenhauer no es en absoluto exagerado. De hecho, no apunta a otra cosa que a ese sobrio realismo que él mismo profesa. Por muy limitado que sea este punto de vista, es un hecho constatado que, a lo largo de la historia de clases, el destino de la gran mayoría de los hombres y mujeres ha sido el sufrimiento y un esfuerzo sin frutos. Schopenhauer puede no tener totalmente la razón, pero tiene más en cualquier caso que los humanistas románticos que él busca desacreditar. Cualquier idea esperanzadora acerca de la humanidad que no haya tomado en cuenta su particular relato está condenada a la debilidad. El relato histórico principal que ha contado hasta la fecha ha sido, realmente, el de la carnicería, la miseria y la opresión. Jamás, en ninguna cultura política, ha florecido la virtud moral como una fuerza decisiva. En aquellos casos en los que esos valores han arraigado, aun de forma precaria, han estado confinados al terreno de lo privado. Las fuerzas conductoras de la historia que han estado más presentes han sido, en cambio, la enemistad, la voracidad y la dominación; el escándalo de una herencia tan sórdida radica en que cabe perfectamente hacer la pregunta de si no hubiera sido mejor para numerosos individuos no haber nacido nunca. Acceder a un cierto nivel de libertad, dignidad y comodidad es algo que sólo ha estado al alcance de una escasa minoría, mientras que la indigencia, la infelicidad y el trabajo duro han sido el lote que le ha tocado a la mayoría. Así señala Schopenhauer:

> Empezar a trabajar a los cinco años en una fábrica de algodón o en otra cualquiera y de ahí en adelante permanecer cada día durante diez horas, al principio, luego doce y finalmente catorce horas, y hacer el mismo trabajo como si se fuera una máquina, significa pagar muy caro el placer de respirar.

Las dramáticas mutaciones de la historia humana, sus rupturas y trastornos epocales, han sido desde cierto punto de vista simples variaciones de un continuo tema: la explotación y la opresión. Ninguna transformación futura, por muy radical que fuera, podría alterar

sustantivamente esta consideración. A pesar de todos los esfuerzos de Walter Benjamin para resucitar a todos los muertos con un elocuente toque de clarín, y de todos sus urgentes intentos de reunir en torno al frágil bando de los vivos las sombras fertilizadoras de aquellos que han sido reprimidos injustamente, la terrible verdad es que sólo cabe resucitar a los muertos apelando a la imaginación revolucionaria[3]. No existe realmente ningún modo de que podamos compensarlos por los sufrimientos padecidos a manos del orden establecido. No podemos invocar al campesinado medieval exprimido o a los esclavos asalariados del primer capitalismo industrial, ni a los niños que murieron asustados y sin amor en los miserables cuchitriles de la sociedad de clases, ni a las mujeres que se partieron el espinazo por regímenes que las utilizaron con arrogancia y desprecio, ni tampoco a las naciones colonizadas hundidas por ese opresor que las encontró a la vez siniestras y encantadoras. No existe realmente ningún modo de que las sombras de estos muertos puedan sumarse para reclamar justicia ante aquellos que las explotaron. Lo único que enseña el pasado es que, por mucho que éste se recupere o se escriba de nuevo, la miseria de la historia ha quedado atrás, y no tomará parte en ningún orden social que podamos crear, por muy compasivo que sea. Por toda su llana excentricidad y recalcitrante monomanía, la espantosa visión de Schopenhauer se revela harto precisa en no pocos de sus puntos esenciales. Se equivoca al pensar que lo único que existe es la voluntad destructora; pero hay un sentido en el que está en lo cierto: el modo de verla como la *esencia* de toda la historia hasta la fecha. Una verdad que no es precisamente un plato de buen gusto para los izquierdistas políticos, aun cuando sea, en cierto sentido, la motivación real que los impulsa. Que esta narración intolerable no dure más, es la creencia que inspira su lucha, aunque podría parecer que el paralizante peso de esa historia aporta un testimonio mudo en contra de la viabilidad de esta fe. De ahí que la fuente de energía de una política izquierdista sea siempre la fuente potencial de su debilidad.

Quizá Schopenhauer ha sido el primer pensador moderno de importancia que ha centrado su obra en la categoría abstracta del *deseo en sí mismo*, esto es, independientemente del anhelo particular de esto o de lo otro. Ésta es la poderosa abstracción que heredará más tarde el psicoanálisis, a pesar de que es probable que Freud, quien comentaba que incluía a Schopenhauer en la media docena de

3. W. Benjamin, «Theses on the Philosophy of History», en H. Arendt (ed.), *Illuminations*, London, 1970 [«Tesis sobre la filosofía de la historia», en *Discursos interrumpidos* I, trad. de J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1973].

individuos más importantes de todos los tiempos, sólo tuviera conocimiento de su obra después de haber formulado sus teorías. Del mismo modo que, en ese momento histórico, la sociedad capitalista se desarrolla hasta el punto de permitir a Marx forjar el concepto clave de trabajo abstracto, una operación conceptual que sólo es posible a partir de determinadas condiciones materiales, así también el papel determinante y la repetición regular del anhelo en la sociedad burguesa también permite ahora un viraje teorético dramático: la construcción del deseo como cosa en sí misma, evento metafísico trascendental o fuerza idéntica consigo misma, que sirve como contraste con un orden social anterior en donde el deseo es aún una noción limitadamente particular, demasiado íntimamente ligada a una obligación local o tradicional para ser reificado en unos términos semejantes. Sólo con Schopenhauer, el deseo pasa a convertirse en el protagonista del teatro humano, siendo los propios sujetos humanos sus meros portadores o subordinados. Esto no se debe tan sólo al surgimiento de un orden social en el que, bajo la forma de un individualismo posesivo convertido en lugar común, el deseo se convierte ahora en algo a la orden del día, la ideología preponderante y la práctica social dominante; se debe más específicamente a que el deseo es percibido ahora como *infinito* dentro de un orden social en el que el único fin de la acumulación es, a su vez, la acumulación. En el traumático colapso de la teleología, el deseo parece volverse independiente de cualquier fin particular, o al menos parece tener una grotesca desproporción respecto a ellos; y, así, una vez que deja de ser (en el sentido fenomenológico) intencional, comienza a imponerse de una manera monstruosa como *Ding an sich*; un poder opaco, insondable y que se impele a sí mismo sin motivo ni razón, a modo de una caricatura espantosa de la divinidad. La voluntad schopenhaueriana, como forma de determinación no determinada, es, así, una desfiguración salvaje de la estética kantiana, un artefacto inferior de pacotilla sin el que podríamos muy bien arreglárnoslas.

Una vez que el deseo ha sido homogeneizado por primera vez como una entidad singular, puede convertirse como tal en objeto del juicio moral: un desplazamiento, dicho sea de paso, que habría parecido ininteligible a esos moralistas para los que no hay un fenómeno como tal del «deseo», sino simplemente una apetencia particular por una u otra cosa sobre la que podría dictarse un juicio particular. Si el deseo queda de este modo hipostasiado, entonces se hace posible —recordemos esa larga genealogía romántico-libertaria que va de William Blake a Gilles Deleuze—, entenderlo como algo eminentemente positivo; sin embargo, los presupuestos de una afirmación romántica de este tenor son también los presupuestos de la denuncia schopenhaueriana del deseo *tout court*: él acepta las categorías del humanismo romántico, pero invierte abiertamente su valor. Como hace Schopenhauer, uno puede retener el conjunto del aparato totalizador del humanismo burgués en su vertiente más afirmativa —el principio singular central que informa de la realidad toda, el todo cósmico integrado, las relaciones estables de los fenómenos y la esencia— mientras maliciosamente vacía esas formas de su contenido idealizado. Uno puede drenar la sustancia ideológica del sistema —la libertad, la justicia, la razón, el progreso— y llenar ese sistema, aún intacto, con los degradados materiales reales de la existencia burguesa cotidiana. Esto es precisamente lo que consigue la noción de voluntad en Schopenhauer, que, en términos estructurales, realiza la función de la Idea hegeliana o de la fuerza vital romántica, aunque no sea ahora más que la tosca rapacidad de la burguesía media, elevada a un estatus cósmico y transformada en el primer motor metafísico del universo entero. Es como si se mantuviera toda la parafernalia de las Ideas platónicas, pero ahora llamándolas Beneficio, Filisteísmo, Interés Propio, etcétera.

El resultado de este movimiento es ambivalente. Por una parte, naturaliza y universaliza el comportamiento burgués: todo, desde la fuerza de la gravedad, pasando por los movimientos a ciegas de un pólipo, hasta los ruidos de las tripas, queda marcado por una especie de anhelo vano: el mundo entero se reformula en la imagen de un mercado. Por otra parte, este gesto grandiosamente generalizador sirve al profundo descrédito del hombre burgués, lo pinta repelente hasta la exageración y proyecta sus apetitos sórdidos sobre la propia materia del cosmos. Reducir al hombre al pólipo significa tanto exculparle por ser una marioneta inerme de la voluntad como ofenderlo. Este desprestigio azota a la ideología burguesa hasta la médula, a la vez que su efecto naturalizador elimina la esperanza de cualquier alternativa histórica. Por ello, el sistema schopenhaueriano se ubica en la cúspide de la fortuna histórica de una burguesía todavía lo bastante confiada en sus *formas* como para unificar, esencializar y universalizar, pero necesitada precisamente a través de estos gestos de inflar hasta proporciones insoportables los exiguos *contenidos* de la vida social. Esos contenidos quedan, así pues, desacreditados por el mismo movimiento que garantiza su estatus metafísico. Las formas del sistema hegeliano se vuelven como posesas contra esa misma filosofía; la totalización es aún posible, pero ahora de una forma puramente negativa.

Pero esto es también cierto en otro sentido. Para Hegel, el sujeto libre se manifiesta como una dimensión universal del espíritu (*Geist*) que, con todo, constituye el propio corazón de su identidad, eso que le hace ser inequívocamente lo que es. Y este principio trascendental, para llegar a ser él mismo, necesita una individuación de este tipo. Schopenhauer conserva esta estructura conceptual pero dándole un giro malévolo. Lo que me hace ser lo que soy, la voluntad de la que soy una simple materialización, es completamente indiferente a mi identidad individual, que la voluntad utiliza con el único objeto de su propia reproducción sin fin. En la misma raíz del sujeto humano subyace aquello que le resulta implacablemente ajeno, de modo que, en una devastadora ironía, esta voluntad que es la propia esencia de mi ser, que puedo sentir desde el interior de mi cuerpo con una inmediatez incomparablemente superior a la del conocimiento de cualquier otra cosa, es distinta por completo a mí, carece de conciencia o de motivos, tan insensiblemente distante y anónima como la fuerza que azota las olas. No es posible encontrar imagen de alienación más poderosa que esta parodia maliciosa del humanismo idealista, en donde la *Ding an sich* kantiana es conducida a las proximidades del conocimiento como el interior del sujeto intuido directamente, mientras que, por otro lado, se mantiene totalmente impenetrable a la racionalidad del marco kantiano. Esta impenetrabilidad no es ya un simple hecho epistemológico, sino un peso inerte e intolerable, carente de sentido, que soportamos dentro de nosotros mismos como la esencia misma de nuestra existencia, como si siempre estuviéramos preñados de monstruos. La alienación, pues, no radica ahora en un mecanismo opresivo exterior propio del mundo, con la capacidad de confiscar nuestros productos e identidades, sino justamente en los gestos más suaves de nuestros miembros y del lenguaje, en los más bellos destellos de curiosidad o compasión, en todo lo que nos convierte en criaturas que viven, que respiran, que desean. Lo que queda ahora irreparablemente agrietado es la categoría de subjetividad en su totalidad, no sólo una perversión o extrañamiento de ella. Es este punto el que desvela el secreto culpable o la imposible paradoja de la sociedad burguesa: el hecho de que es precisamente en su libertad donde las cadenas de los hombres y las mujeres son más inexorables, de que vivimos encerrados en nuestros cuerpos como los condenados a cadena perpetua en su celda. La subjetividad es aquello que menos podemos seguir llamando nuestro. Hubo un tiempo en el que nuestros deseos, por muy destructivos que fueran, podían cuando menos ser considerados nuestros; ahora el deseo alimenta en nuestro interior una ilusión que llamamos razón, a fin de convencernos de que sus metas son también las nuestras.

Todo esto no significa que Schopenhauer ignore los aspectos más creativos de la voluntad. Si bostezar o cantar a la tirolesa son expresiones de la voluntad, también lo son nuestras aspiraciones más nobles. Ahora bien, desde el momento en que están atrapadas en el deseo, son parte del problema más que su solución. Luchar contra la injusticia es desear, y, en esa medida, convertirnos en cómplices con esa injusticia más profunda que es la vida humana. Sólo mediante una cierta ruptura con esta cadena causal, el terrible poder de la teleología, se puede llegar a alcanzar una emancipación auténtica. Cada fragmento del mundo, desde los pomos de las puertas y las disertaciones de los doctores hasta los modos de producción y la ley del tercio excluso, es el fruto de un apetito extraviado que se encuentra bajo llave en un gran imperio de intenciones y efectos. Los seres humanos, por sí mismos, no son sino materializaciones andantes de los instintos copulatorios de sus progenitores. El mundo no es más que una vasta exteriorización de una pasión sin sentido, y eso es lo único real. Dado que todo deseo se funda en la carencia, todo deseo es sufrimiento: «Todo *querer* tiene su fuente en una carencia, en la deficiencia, y por tanto en el sufrimiento». Hendida por la voluntad, la raza humana está plegada sobre una ausencia central, del mismo modo que un hombre se dobla por el dolor causado por una úlcera. Schopenhauer es muy consciente de cómo, por decirlo en la jerga moderna del psicoanálisis, el deseo va más allá de la necesidad.

> Por un anhelo que queda satisfecho, quedan al menos diez insatisfechos. Es más: el deseo sigue perdurando durante mucho tiempo, sus demandas y requerimientos continúan hasta el infinito; su satisfacción es breve y se logra escasamente.

Por ello, no son nuestros impulsos más creativos los que nos llevan a seguir buscando: no se trata, como sucede en la moral tradicional, de evaluar nuestros deseos en una escala jerárquica y enfrentar los más positivos con los más destructivos. Sólo la quietud del propio impulso puede salvarnos, aunque buscar esa quietud, en una paradoja familiar al budismo, suponga anularnos.

¿Adónde podemos dirigirnos entonces para curarnos momentáneamente de esta urgencia insaciable que constituye la misma esencia de nuestro flujo sanguíneo y de nuestros intestinos? Para Schopenhauer, la respuesta es la estética, que no supone tanto una preocupación acerca del arte como una actitud transfigurada ante la realidad. El intolerable tedio de la existencia radica en que nunca podemos

salir de nuestro propio pellejo, nunca podemos escapar a la camisa de fuerza de nuestros pequeños intereses subjetivos. Arrastramos nuestros egos en todo lo que hacemos, como uno de esos pesados de los bares que suelta sus insulsas obsesiones en una conversación intrascendente. El deseo denota nuestra incapacidad para ver algo de un modo correcto, esa referencia compulsiva de todos los objetos a nuestros intereses sectarios. La pasión «tiñe con su color los objetos del conocimiento», falsificando lo dado mediante la esperanza, la ansiedad, la expectación. Schopenhauer nos brinda un pequeño y sencillo ejemplo de esta victoria de la voluntad sobre el intelecto cuando señala con ademán serio cómo, cuando hacemos cuentas, los errores inconscientes que cometemos son casi siempre a nuestro favor. Lo estético es un escape momentáneo de la cárcel de la subjetividad, donde todo deseo queda detrás de nosotros y somos capaces, para variar, de ver el fenómeno como realmente es. A la vez que dejamos de lado nuestras acaloradas pretensiones sobre él, nos diluimos, felices, en un puro sujeto de conocimiento, sin voluntad. Ahora bien, llegar a ser un puro sujeto de conocimiento es, paradójicamente, dejar de ser sujeto por completo, saberse absolutamente descentrado en los objetos que uno contempla. El don de la genialidad, escribe Schopenhauer, no es nada más que la más absoluta objetividad. Lo estético es lo que quiebra, durante un instante de gloria, el terrible poder de la teleología, esa intrincada cadena de funciones y efectos en la que todo se encuentra cautivo, lo que suspende durante un momento un objeto que ha sido arrancado de las pegajosas garras de la voluntad para paladearlo como puro espectáculo. (Los interiores flamencos, afirma Schopenhauer, son objetos estéticos fallidos, puesto que el modo en que representan ostras, arenques, cangrejos, vino y todo lo demás nos provoca hambre.) El mundo puede ser liberado del deseo sólo mediante su estetización; y en este proceso el sujeto se diluirá hasta desvanecerse y convertirse en puro desinterés. Pero un desinterés tal no tiene nada en común con las amplias miras mentales de, por ejemplo, un Arnold, que sopesa de un modo imparcial los intereses en pugna con un ojo puesto en el todo afirmativo; por el contrario, Schopenhauer no pide sino un completo abandono de sí, una especie de autoinmolación serena por parte del sujeto.

Es demasiado fácil, sin embargo, interpretar esta doctrina como mero escapismo. Para la tradición budista, con la que Schopenhauer está aquí en deuda, nada podría ser más desconcertante y difícil de conseguir que esta manera, a primera vista correcta, de ver algo como lo que es, un realismo ingenuo o —como Heidegger podría decir— un «dejar que las cosas sean» que no está en modo alguno a nuestro

alcance, y que puede suceder de manera espontánea en un momento perdido de iluminación mística. Tampoco para Schopenhauer este particular realismo es un simple positivismo. Aquí, por el contrario, se comporta como un vigoroso platónico que sostiene que ver las cosas como son no es sino aprehenderlas en sus esencias eternas o en su ser-genérico. Es este realismo casi imposible el que podemos alcanzar en la bendita indiferencia de lo estético: ese estado en el que el mundo se transmuta en una charada teatral, y sus gritos y aullidos se congelan hasta convertirse en una charla escénica bastante ociosa para deleite de un espectador que contempla impasible. En este sentido, lo estético es algo parecido a un mecanismo de defensa psíquico mediante el que la mente, amenazada por una sobrecarga de dolor, transmuta la causa de su agonía en una ilusión inocua. Lo sublime, por tanto, es la modalidad estética más genuina, ya que nos permite contemplar objetos hostiles con una absoluta ecuanimidad y serenidad a sabiendas de que ya no pueden hacernos daño. En lo sublime, el ego paranoico fantasea con un cierto estado de invulnerabilidad triunfal, descargando una venganza olímpica sobre unas fuerzas siniestras que de otro modo le acosarían hasta la muerte. Pero este dominio último, en el que un mundo depredador es desarmado y convertido en una especie de ficción, es en sí mismo, como nos enseñó Freud, la propia condición de la muerte, ese estado hacia el que un ego magullado y miserable es impulsado en aras de su autoconservación definitiva. El sujeto schopenhaueriano se adueña así de su propio asesinato mediante el suicidio, burlándose de los depredadores que le acosan a través de la prematura abnegación que supone lo estético. Lo estético para Schopenhauer es el impulso de muerte en acción, aunque esta muerte sea, secretamente, también una clase de vida, *Eros* disfrazado de *Tánatos*. El sujeto no puede ser negado por completo si aún se deleita, a pesar de que lo que permita ese placer sea el proceso de su propia disolución. En esa medida la condición estética presenta una paradoja insuperable, como Keats advirtió al contemplar su ruiseñor: no hay modo de que uno pueda degustar su propia extinción. Cuanto más exultante sea el modo en que el sujeto estético experimente su propia nulidad ante el objeto, más fallida será por esa misma razón su experiencia.

Para Schopenhauer, la indiferencia, por tanto, es una manera de ser política a la par que estética; hasta ese punto sostiene, aunque subvertido, el concepto clásico de Schiller del arte como paradigma social. Tanto para Schopenhauer como para sus predecesores, lo estético es importante porque no sólo habla de sí mismo. El desasimiento y la ataraxia que se consiguen durante ese momento precioso

en la contemplación del artefacto es una alternativa implícita al egoísmo deseante; el arte no es una mera antítesis de la sociedad, sino el ejemplo más gráfico de una existencia ética más allá de la concepción del Estado. Sólo mediante algún tipo de desgarramiento del velo de Maya y reconociendo el estatus ficticio del ego individual puede uno llegar a comportarse con absoluta indiferencia ante los demás: es decir, no hará ninguna distinción significativa entre ellos y él mismo. El desasimiento satírico se torna así también en compasión amorosa, un estado en el que —una vez desenmascarado el *principium individuationis* como fraude— las individualidades pueden intercambiar su mutua empatía. Al igual que todo conocimiento verdadero surge de la muerte del sujeto, lo mismo sucede con el valor moral: actuar moralmente no es actuar desde un punto de vista positivo, sino actuar desde ningún punto de vista. El único sujeto bueno es el sujeto muerto, o al menos el que puede proyectarse en el lugar de otro mediante la indiferencia empática. De lo que se trata no es de que un individuo se comporte con consideración hacia los demás, sino de explotar más allá del engaño desgraciado de la «individualidad», en un destello de lo que Walter Benjamin podría haber llamado «iluminación profana», para llegar a un no-lugar indecible más allá de él. Por tanto, Schopenhauer trasciende el aparato de la legalidad burguesa, de sus derechos, responsabilidades y obligaciones, dado que rechaza la condición básica del sujeto individual. De un modo diferente al de los fetichistas de la indiferencia de nuestros días, cree que lo que los seres humanos tienen en común es en última instancia más sustancial que lo que les separa.

Dado que no puede haber práctica sin sujeto, y con los propios sujetos surgen la dominación y el deseo, la acción moral, como el juicio estético, podría parecer desde este punto de vista una paradoja impensable. Hablar de un sujeto compasivo podría parecer un oxímoron: incluso si fuera posible una pura benevolencia contemplativa, sólo se podría llevar a la práctica al precio de caer víctima de la voraz voluntad. El conocimiento y práctica podrían aparecer así en Schopenhauer irónicamente enfrentados del mismo modo que la «teoría» y la «ideología» en algunos pensadores contemporáneos: si no puede haber verdad sin sujeto, tampoco puede haber ninguna con él. Para Schopenhauer toda práctica habita en el dominio de la ilusión: analizar mi compasión hacia ti supone ya en ese mismo momento disipar esa piedad, encontrarme a mí mismo retorciéndome en las garras del propio interés. Sólo trascendiendo por completo la categoría enferma de la subjetividad puede un individuo sentirse como otro, una afirmación que, sin embargo, se niega a sí misma. Como

William Blake ya advirtió, la compasión y la tristeza son las señales de que la catástrofe ya ha sucedido, y serían innecesarias si no hubiera sucedido. En una sociedad espoleada por el deseo, en la que toda acción aparece irremediablemente contaminada, la compasión ha de ser expulsada al ámbito de la contemplación «estética». En un sentido, lo estético nos ofrece toda una nueva forma de vida social: en su misma amoralidad desapasionada, nos enseña a deshacernos de nuestros deseos perjudiciales y a vivir con humildad, sin avaricia, con la sencillez de un santo. Se trata, por tanto, de los primeros destellos débiles de utopía, pacientemente soportados con la perfecta y virulenta felicidad de un misántropo. Pero no se trata de una felicidad que se pueda poner en práctica: al igual que el estado estético de Schiller, se traiciona y se deshace a sí misma tan pronto como entra en el plano de la existencia material.

En cualquier caso, es difícil saber cómo puede llegar a surgir ese estado de desinterés. No puede, claro está, ser un producto de la voluntad, desde el momento en que implica la suspensión momentánea de ésta; pero es difícil entender también cómo puede ser el producto de un intelecto alienado, teniendo en cuenta que en el universo de Schopenhauer, tan drásticamente reducido, no hay más agentes disponibles. El propio Schopenhauer escribe oscuramente acerca de cómo el intelecto alcanza en esos momentos una determinada «preponderancia pasajera» sobre la voluntad; pero las fuentes de esta insólita inversión quedan muy difusas. *Hay* valores positivos en la sociedad burguesa, pero sus orígenes están sumidos en un profundo misterio. Como sucede en el primer Wittgenstein, devoto discípulo de Schopenhauer, dicho sea de paso, el valor no puede estar *en* el mundo, sino que ha de situarse en una dimensión trascendental[4]. No hay, parece así, tránsito alguno del mundo de los hechos al de los valores; de ahí que Schopenhauer, consecuentemente, se mueva en el marco de una inexplicable dualidad: por un lado, la cámara de tortura de la historia; por otro, una vaga noción de afecto intuitivo heredera de Hume. En una compasión semejante hacia los demás, escribe, reconocemos nuestro «yo más auténtico e íntimo», aunque se nos haya dicho antes, una y otra vez, que ese yo más íntimo no es otra cosa que la voraz voluntad.

4. Para la influencia de Schopenhauer en Wittgenstein, cf. P. Gardiner, *Schopenhauer*, Harmondsworth, 1963, pp. 275-282; B. Magee, *The Philosophy of Schopenhauer*, Oxford, 1983, pp. 286-315 [*Schopenhauer*, trad. de A. Bárcena, Cátedra, Madrid, 1991]. Un estudio clásico sobre la estética en Schopenhauer es I. Knox, *The Aesthetic Theories of Kant, Hegel. and Schopenhauer*, New York, 1958.

Schopenhauer está totalmente convencido de que la filosofía es incapaz de cambiar la conducta humana, y repudia cualquier intento prescriptivo en su obra. No puede haber ningún trueque entre lo cognitivo y lo ético, que toman parte en el eterno enfrentamiento entre la representación y la voluntad. Sin embargo, el conjunto de su filosofía puede ser interpretado como una implícita refutación a esta pretensión, en la medida en que sugiere, frente a sus propias intenciones conscientes, cómo el hecho y el valor, la descripción y la prescripción pueden, en realidad, articularse mutuamente. En realidad, su deuda con la filosofía oriental delata precisamente cuán etnocéntrica es la dicotomía hecho-valor y cuán profundas son las consecuencias de una historia tecnológica de la que es imposible derivar valor, puesto que los hechos han sido constituidos desde el principio a partir de la negación misma del valor. La crítica budista del principio de individuación, por contraste, es a la vez descriptiva y prescriptiva: una concepción de cómo es realmente el mundo a la vez que, indisociablemente, la recomendación de un determinado estilo de comportamiento moral. Es difícil entender que una genuina convicción de la insignificancia relativa de las distinciones entre los diferentes «yo» no afecte de algún modo a la conducta práctica individual. Schopenhauer admitiría que el reconocimiento de la naturaleza ficticia de toda identidad podría revelarse en las propias acciones individuales, mientras que se negaría a reconocer que su propio discurso, que habla de estos mismos asuntos, pudiera producir esos mismos efectos éticos.

Pero de no hacerlo se vería obligado a asumir que la razón es capaz de influir sobre la voluntad, lo que va en contra de uno de sus principales dogmas. En una versión tan inflexiblemente instrumentalista de la razón como la de Schopenhauer, esto sería del todo imposible. La razón no es más que un torpe mecanismo de cálculo para la realización de deseos que, en sí mismos, están bastante al margen del debate racional. La línea genealógica desde Schopenhauer y Nietzsche hasta el pragmatismo contemporáneo, en este sentido, no hace sino repetir el modelo burgués de hombre deseante de Hobbes, Hume y Bentham. La razón no es más que la herramienta del interés y la esclava del deseo: los intereses y deseos por los que se puede pelear, pero no discutir. Pero si lo que Schopenhauer afirma a este respecto fuera cierto, su propia obra sería, estrictamente hablando, imposible. Si Schopenhauer realmente hubiera creído en sus doctrinas, no habría podido escribir. Si su teoría está en condiciones de diseccionar las obras insidiosas de la voluntad, entonces la razón debe ser capaz en ese punto de volverse sobre sí misma y escrutar los impulsos de los que se proclama sierva obediente. O bien su teorizar le da esquinazo

a la voluntad, o bien ese teorizar es otra de sus vanas expresiones y, en esa medida, carece de todo valor.

La comparación que establece Schopenhauer entre filosofía y música sugiere la creencia de que la primera posibilidad es la única verdadera. Entre todas las artes, la música es la presentación más directa de la voluntad; de hecho es la voluntad hecha sonido, una especie de diagrama delicado e impalpable de la vida interior del deseo, una revelación de la pura esencia del mundo en un discurso no conceptual. Cualquier filosofía que se precie no es más que la traducción a términos conceptuales de aquello que se expresa en la música, interpretando racionalmente lo que la música consigue de modo intuitivo. Una teoría que conociera el mundo tal cual es se definiría por una especie de conclusión estética, sería en sí misma un artefacto, y se resistiría a las divisiones y a los aplazamientos discursivos para poder representar en su unidad sincrónica la cohesión de todas las cosas en la voluntad. Por tanto, la filosofía debe ser trascendental, aunque la única realidad trascendental con la que parezca identificarse sea la propia voluntad. Es imposible que la filosofía mire el mundo desde la posición ventajosa de la voluntad, porque entonces sería incapaz de emitir cualquier opinión sobre aquél; por ello parece que inspecciona la voluntad y todas sus obras a partir de otro punto de vista trascendental. Pero, dado que no se reconoce en los textos de Schopenhauer ningún punto de vista semejante, la filosofía debe permanecer en un no-lugar, hablando desde una localización en la que no está incluida. En realidad, hay un no-lugar semejante identificado en la propia teoría —lo estético—, pero éste no es conceptual; y es difícil entender cómo puede ser traducido a concepto sin caer preso al instante de las ilusiones del intelecto. En pocas palabras, la verdad podría ser posible, pero nos encontramos bastante perdidos para darnos cuenta de cómo esto podría suceder. Sólo podría ocurrir si el intelecto, en momentos preciosos y misteriosos, aprovechara un momento precario de dominio de esa voluntad de la que no es más que un juguete manipulado. Éstos son los dilemas epistemológicos que Schopenhauer legará a su sucesor más célebre: Friedrich Nietzsche.

El pensamiento burgués tiende a construir una recurrente oposición binaria entre el conocimiento como reflejo completo y determinado del deseo y el conocimiento como una forma sublime de desinterés. Si el primer caso caricaturiza el verdadero estado de los asuntos propios de la sociedad civil burguesa, donde ninguna reflexión parece inocente de desinterés, el segundo no es más que su fantástica negación. Sólo un deseo demoníaco podría soñar con una antítesis

tan angelical. Un orden social crecientemente reificado y fragmentado viene a desacreditar paulatinamente la idea de su propia inteligibilidad, el sublime desinterés debe poco a poco rendirse al desencanto pragmático. El precio a pagar por esto, sin embargo, es que cualquier defensa ideológica más ambiciosa que se esgrima de la sociedad como un todo, desgajada como está en intereses particulares, pierde toda influencia sobre la práctica social. Schopenhauer y Nietzsche son figuras de transición a este respecto: totalizadores de pura cepa en un sentido y desencantados pragmatistas en otro. Capturado en esta contradicción, Schopenhauer finaliza con una especie de transcendentalismo sin sujeto: el lugar del conocimiento absoluto está a salvo, pero carece de una identidad determinada. No puede haber sujeto que lo complete, ya que ser un sujeto es desear, y desear es caer en la ilusión. El filósofo idealista que una vez soñó con encontrar la salvación a través del sujeto se ve obligado ahora a contemplar la inimaginable perspectiva de que no hay salvación posible sin la inmolación al por mayor del propio sujeto, la categoría más privilegiada de todo el sistema.

En cierto sentido, claro está, esta rendición tan lamentable del sujeto no es más que un rasgo rutinario del orden social burgués. La ética compasiva schopenhaueriana iguala a todos los individuos en serie para lograr un equitativo intercambio de una manera semejante, si bien en un estrato en alguna medida más bajo, a como lo hace el mercado. En la más exuberantemente individualista de las culturas, en virtud de la absoluta indiferencia que muestra hacia él la economía capitalista, el individuo es poco más que una ficción. Sencillamente, esta nivelación prosaica de la especificidad individual ha de subsumirse ahora en una forma de comunión espiritual que se revuelve con desdén (como en la estética kantiana) contra el egoísmo práctico que es, en verdad, la base de su materialidad. Es como si la fría indiferencia hacia las identidades específicas desarrollada por el modo de producción capitalista se dignificara accediendo al rango de disciplina espiritual y sublimada en una tierna reciprocidad de las almas. Sin embargo, si esta estrategia desesperada acaba por reproducir el problema que intenta solucionar, su radicalismo, al menos, resulta significativo. Una vez que el sujeto burgués real, y no su representación idealista de altos vuelos intelectuales, está situado *à la* Schopenhauer en el nudo de la teoría, parece que no hay modo de evitar la conclusión de que éste ha de ser eliminado. No cabe seguir planteando la cuestión en términos sensatamente reformistas: nada revolucionario en el sujeto del tipo de la obliteración mística le va ayudar a liberarse de sí mismo. La filosofía de la subjetividad, siendo

consecuente, se autodestruye, y deja en su estela un aura numinosa de valor absoluto que es, precisamente, nada.

A pesar de ser un entusiasta kantiano, para Schopenhauer la estética, en cierto aspecto, significa lo contrario que para su mentor. Para Kant, como hemos visto, la mirada desinteresada que entiende el mundo puramente como forma es una manera de sondear la enigmática finalidad del objeto, elevándolo por encima de la red de las funciones prácticas en la que está enredado a fin de dotarle con algo de la autonomía y la autodeterminación del sujeto. Gracias a esta criptosubjetividad, el objeto estético kantiano «hace señas» a los individuos, les habla con pleno sentido, les asegura que la Naturaleza, pese a todo, no es completamente ajena a sus preocupaciones. Para Schopenhauer, las cosas son muy distintas: lo que intuimos en el terreno estético no es, sin embargo, otra imagen de nuestra propia e intolerable subjetividad, sino una realidad que muestra una benigna indiferencia a nuestros anhelos. Si para Kant lo estético opera en el registro de lo imaginario, para su sucesor implica un gratificante paso a lo simbólico, en donde, al final, podemos aceptar que el objeto nos da la espalda, no nos necesita, siendo además mejor para todos que así sea. Es como si, a pesar de no cesar de antropomorfizar el conjunto de la realidad, escudriñando analogías con el apetito humano en la caída de una piedra o en el florecer de una rosa, la náusea que produjo en Schopenhauer ese mundo totalmente humanizado de modo tan monstruoso le obligara a imaginarse cuán maravilloso sería mirar las cosas como si nosotros no estuviéramos ahí. Una posibilidad, por supuesto, que no está a nuestro alcance: la disolución de ese yo abarcador, como hemos visto, constituye, inevitablemente, la exultante fantasía de ese mismo yo de asegurarse una existencia eterna e indemne. Quizá, entonces, lo estético no es más que la última carta imprudente que ha de jugar la voluntad de vivir, al igual que para Schopenhauer el suicidio no es más que el morboso chiste por el que la voluntad se afirma a sí misma astutamente a través de la aniquilación del propio individuo.

El sueño de trascender la pequeña subjetividad propia es una fantasía idealista muy familiar, pero generalmente acaba implicando un vuelo hacia una forma de subjetividad más elevada, más profunda, con la correspondiente ganancia de un dominio omnipotente. Uno no le da el esquinazo al sujeto simplemente haciendo de él un colectivo o universalizándolo. Sin embargo, Schopenhauer entiende que desde el momento en que el sujeto *es* su perspectiva particular, todo lo que queda atrás después de haber sido sobrepasado es una especie de nada: el nirvana de la contemplación estética. Incluso esta nada se

convierte en una especie de algo, una forma negativa de conocimiento; pero ahora al menos uno se ha deshecho de la ilusión de que hay un modo positivo de trascendencia. Todo lo que nos queda es mostrar compasión por los objetos que hay en el mundo, contaminados por nuestros anhelos, y salvarlos de nosotros mismos a través de un milagroso truco de prestidigitación. Lo que, desde un punto de vista, es un escapismo irresponsable es, desde otro, la última palabra de un heroísmo moral.

Para Schopenhauer, es en el cuerpo, sobre todo, donde se encarnan los imposibles dilemas de la existencia: es en el cuerpo en donde nos vemos más intensamente interpelados por el choque entre esos dos mundos completamente incompatibles en los que vivimos a la vez. Así, reescribiendo el célebre dualismo kantiano, el cuerpo que vivimos íntimamente es la voluntad, mientras que el cuerpo como objeto, entre otros, es la representación. El sujeto humano, por ello, vive una especial doble relación con su propio cuerpo, a la vez noúmeno y fenómeno; la carne es la sombría frontera en la que la voluntad y la representación, el dentro y el afuera, se unen de manera misteriosa e impensable, lo que convierte a los seres humanos en una especie de enigma filosófico andante. Existe un abismo infranqueable entre nuestra presencia inmediata de nosotros mismos y nuestro conocimiento representativo indirecto de todo lo demás. Ésta, claro está, es la más banal de las dicotomías románticas; pero Schopenhauer aporta una inflexión original: si bien privilegia lo íntimo a la manera romántica, sin embargo rechaza atribuirle valor. Este cambio —el conocimiento inmediato de nosotros mismos— lejos de significar una verdad ideal, no es nada más que nuestra angustiosa aprehensión de la voluntad apetitiva. Hay, de hecho, un tipo de cognición que evita el trabajo indeterminado del concepto, pero que no aporta ninguna clase de valor. Mi presencia intuitiva de mí mismo es el escenario de un problema, no de una solución logocéntrica; y, en cualquier caso, puedo conocer la voluntad que actúa en el interior de mi cuerpo sólo de un modo fenoménico, nunca en sí misma. Pero si lo espontáneo y lo inmediato están desgajados de una manera brusca de la creatividad, una de las estrategias centrales estetizantes del idealismo burgués queda cancelada de un plumazo. No se trata, para Schopenhauer, de elevar una forma válida de cognición sobre otra exenta de valor, sino de suspender la cuestión entera del propio valor, inextricablemente ligada, como está, con el terrorismo del deseo. El único valor verdadero sería abolir el valor por completo. Esto, en realidad, es el valor exento de valor del estado estético —la intuición de que las cosas son eternamente lo que son—, el turbador dra-

ma de la identidad total de un objeto consigo mismo. Reconocer esto implica un determinado tipo de intuición; pero es una intuición al cuadrado, un triunfo de la voluntad-venida-a-menos sobre el movimiento espontáneo de la voluntad, que nos permite durante un momento fijar la mirada, inmóvil, en el mismo corazón de las tinieblas donde los objetos que nos rodean cobran mayor iluminación, mientras que nosotros nos desvanecemos hasta convertirnos en nada.

A pesar de su carácter desapasionado, lo estético parece definirse mejor por el llanto o la risa. Si revela una camaradería infinita hacia los demás, también representa la risa incrédula de quien se ha librado de toda la escualidez melodramática y la examina desde alturas olímpicas. Ambas respuestas antitéticas están profundamente interrelacionadas en la tragicómica visión schopenhaueriana: sufro contigo porque sé que tu sustancia interior, esa cruel voluntad, es también la mía; sin embargo, dado que todo se ha erigido a partir de esta sustancia letal, desprecio su futilidad rompiendo a reír blasfemamente. Lo estético es la forma más noble de conocimiento y de verdad ética; pero lo que nos dice es que la razón es inútil y la emancipación inconcebible. Como una situación aporética en la que uno está a la vez vivo y muerto, en movimiento e inmóvil, lleno y vacío, es una condición que ha desbordado todas las condiciones, una solución que manifiesta en su propia contradicción la imposibilidad de una solución. La obra de Schopenhauer representa por esta razon la ruina de todas esas elevadas esperanzas en las que el idealismo burgués había depositado la idea de lo estético, aunque éste de algún modo siga fiel a lo estético como una especie de redención definitiva. Ese discurso que comenzó siendo un lenguaje del cuerpo se convierte ahora en huida de la existencia corporal; el desinterés que prometía la posibilidad de un orden social alternativo se convierte ahora en alternativa a la propia historia. Por una sorprendente lógica, lo estético ha terminado demoliendo la misma categoría de la subjetividad que pretendía en principio reforzar. La embarazosa grieta, palpable en un Kant o un Schiller, entre lo real y lo ideal, la sociedad civil y la *Gemeinschaft* estética, es ahora conducida a sus últimas y destructivas consecuencias, toda vez que cualquier conexión práctica entre ambas esferas es rechazada de plano. Con esa tosquedad universal suya tan característica, Schopenhauer nos cuenta lisa y llanamente el relato de la sociedad civil burguesa, haciendo caso omiso de las glosas de la ideología afirmativa; él es lo bastante perspicaz y valiente como para perseguir las groseras implicaciones de esta historia hasta arrojar luz sobre sus más escandalosas e insoportables consecuencias.

7

IRONÍAS ABSOLUTAS: SØREN KIERKEGAARD

En un sentido resulta sorprendente que Søren Kierkegaard —irónico, bufón, apóstol de la aporía y enemigo de toda totalidad— no haya recibido más atención en la época de la deconstrucción. En otro, sin embargo, apenas nos sorprende, ya que Kierkegaard combina su apego a la diferencia, el humor juguetón, el juego con los seudónimos y las acciones guerrilleras contra lo metafísico, con un compromiso apasionadamente decidido ante el que pocos de nuestros modernos irónicos no pueden dejar de sentirse al menos intranquilos. En una época en la que ni el existencialismo ni el protestantismo evangélico están intelectualmente de moda, podría merecer la pena por tanto echar la vista atrás hacia esta excentricidad solitaria cuyo poder de perturbación ha resultado menos debilitado por esos cambios de moda de lo que se podría suponer[1].

Una de las muchas excentricidades de Kierkegaard es su actitud hacia lo estético. De entre los grandes filósofos, desde Kant hasta Habermas, él es uno de los pocos que rechaza conferirle un valor predominante o estatus privilegiado. De este modo, se mantiene em-

1. Valiosos estudios generales sobre Kierkegaard son L. Mackey, *Kierkegaard: A Kind of Poet*, Philadelphia, 1971; J. W. Elrod, *Being and Existence in Kierkegaard's Pseudonymous Works*, Princeton, 1975; M. C. Taylor, *Kierkegaard's Pseudonymous Authorship*, Princeton, 1975; *Journeys to Selfhood: Hegel and Kierkegaard*, Los Angeles, 1980; N. Thulstrup, *Kierkegaard's Relation to Hegel*, Princeton, 1980; S. N. Dunning, *Kierkegaard's Dialectic of Inwardness*, Princeton, 1985. Para una crítica intrincada de la abstracción del individuo kierkegaardiano, cf. Th. W. Adorno, *Kierkegaard: Konstruktion des Ästhetischen*, Frankfurt a.M., 1973 [*Kierkegaard: ensayo*, trad. de R. J. Vernengo, Monte Ávila, Caracas, 1971].

pecinadamente al margen de las corrientes esteticistas del pensamiento europeo moderno, lo cual no quiere decir que la estética no sea en general una de sus preocupaciones centrales. Tanto para él como para los primeros que reflexionaron sobre este discurso, la estética no se refiere en primer lugar al arte, sino al conjunto de la dimensión existencial de la experiencia material, significando una fenomenología de la vida diaria previa al momento en el que llega a convertirse en producción cultural. Como tal, para Kierkegaard indica la verdadera patria de lo impropio. La existencia estética es una inmediatez abstractamente vacía, una zona del ser que es anterior a lo temporal o lo histórico y en la que las acciones del sujeto sólo pueden tildarse de propias en un sentido muy discutible. En esta esfera no reflexiva, en cierto sentido semejante al estado freudiano de la primera infancia, el sujeto vive en un estado de multiplicidad fragmentaria, demasiado difuso como para considerarse un yo unitario, incapaz de diferenciarse a sí mismo de un entorno del que apenas es más que un determinado reflejo. Soñándose sensualmente unificado con el mundo, confunde su misma existencia con la impresión sensible de un modo muy parecido al registro lacaniano de lo imaginario. Para Kierkegaard, la mayor parte de la vida social no es más que una versión superior de esta pasividad sensorial: «inmediatez a la que se le añade una pequeña dosis de autorreflexión», como señala con sorna en *La enfermedad mortal*[2], puesto que hay pocos individuos que puedan elevarse por encima de su condicionamiento social y acceder a un estado de autoconciencia resuelto. El criterio que sigue el mundo, como comenta en sus *Diarios*, no es moral sino estético, pues admira «todo lo que posee poder, astucia, egoísmo»[3]. La sociedad de clase media no ha crecido; es tan inmadura como ese pequeño bebé descentrado, juguete de sus propios impulsos repetitivos.

Lo estético es, por tanto, en una de sus versiones, la «mala» inmediatez de Hegel; pero es también, de manera contradictoria, la «mala» infinitud hegeliana, una autorreflexión que no conoce fin. Este estadio «superior» o reflexivo de lo estético representa una ruptura con la inmediatez material, aunque no entendida, sin embargo, como un movimiento ascendente hacia la subjetividad resuelta, sino más bien como una caída en una especulación abismal, donde la ironía cae a

2. S. Kierkegaard, *Fear and Trembling and The Sickness unto Death*, trad. e introducción de W. Lowrie, New York, 1954, p. 191 [*Temor y temblor*, estudio preliminar, trad. y notas de V. Simón Merchán, Alianza, Madrid, ⁴2005].

3. *The Journals of Søren Kierkegaard: A Selection*, ed. y trad. de A. Dru, London, 1938, p. 385.

los pies de la ironía sin más centro determinado por el sujeto del que puede encontrarse en el «imaginario» de la inmediatez corporal. Hamlet y Calibán se convierten entonces en imágenes mutuamente invertidas; en el ámbito estético, uno siempre es o demasiado o apenas nada, o está sumido en la realidad o perdido en la posibilidad, alguien que carece de esa tensión dialéctica entre esos dos dominios definida por la paradoja ética de llegar a ser lo que uno es. La reflexividad niega la inmediatez, pero por ello la despedaza en una infinita indeterminación que no es totalmente ajena a la misma inmediatez. El sujeto autorreflexivo, tan radicalmente vacío como la pseudoidentidad de la inmediatez estética, se borra temporalmente y se reinventa sin cesar a partir de la nada buscando conservar una libertad ilimitada que en realidad no es sino una absoluta negatividad que se consume a sí misma. El nombre de este modo de existencia es la ironía, cuyo ejemplo es la figura de Sócrates. La ironía socrática suspende al sujeto por encima de la ingenua comunión con el mundo, descolgándolo de modo crítico de lo real; pero puesto que no expresa ninguna verdad positiva alternativa, deja al sujeto vertiginosamente suspendido entre lo real y lo ideal, dentro y fuera del mundo a la vez. Lo real es el elemento del ironista «pero su trayectoria a través de la realidad es difusa y etérea, apenas toca el suelo; puesto que el auténtico reino de lo ideal continúa siendo extraño a él, él aún no ha emigrado, pero está, en cada momento, por decirlo de algún modo, a punto de partir»[4]. La misma existencia de Sócrates es irónica, una negación infinita del orden social que, sin embargo, sigue siendo preética, estando a punto de acceder a una individuación resuelta. Intoxicados por la posibilidad infinita, posteriores ironistas «absolutos» como Fichte y los románticos postulan y destruyen de un plumazo, viviendo subjetiva o hipotéticamente, y por tanto privados de toda continuidad del yo. El ironista-esteta vive la realidad como una absoluta posibilidad, usurpando con arrogancia esta divina prerrogativa en su libertad impotente para atar y desatar. El sujeto desesperado de *La enfermedad mortal*, resuelto perversamente a ser lo que es, remodela de modo extravagante la totalidad de su ser finito a la imagen de su deseo arbitrario. Este experimentalismo estético («que hechiza como un poema oriental», subraya Kierkegaard) es una manera de conjurarse uno mismo *ex nihilo* en cada momento, borrando despreocu-

4. Søren Kierkegaard, *The Concept of Irony*, trad. e introd. de L. M. Capel, New York, 1965, p. 158 [*Escritos 1, De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*; ed. de R. Larrañeta, D. González y B. Saez Tajafuerce, trad. del danés de D. González y B. Saez Tajafuerce, Trotta, Madrid, 2000].

padamente el peso de la historicidad y de las circunstancias radicalmente dadas del yo. La gracia de esta artística autoconfiguración o autodeterminación de la ley, sólo oculta levemente su nihilismo: si el sujeto puede disolver esta sofisticada construcción en cada momento, su omnipotencia se identifica con su nulidad. El yo como perpetuo *acte gratuit* implica sencillamente una libertad que se invalida a sí misma:

> La ironía, como la vieja bruja, en un primer momento realiza constantemente el tentador intento de devorar todo lo que tiene a la vista para después devorarse también a sí misma o, como en el caso de la vieja bruja, su propio estómago[5].

La estética, como libre desarrollo de las múltiples capacidades propias, descansa sobre una auto-volición violenta y vacía.

El esteticismo «inmediato» y «reflexivo» descentra, pues, el sujeto en direcciones opuestas, tanto aplanándolo y llevándolo a la realidad exterior como sumergiéndolo infructuosamente en sus propias y vertiginosas profundidades. Estas modalidades de existencia estética, tan contrastadas, se deducen de la condición primaria del yo kierkegaardiano como una síntesis contradictoria de finitud e infinitud. Una vez que esta precaria unidad se disgrega, el sujeto huye a la finitud sensual, abandonándose a la cobarde conformidad con el orden social, o se encuentra a sí mismo monstruosamente inflado y volatilizado, ebriamente transportado fuera de sí en ese «proceso de infinitud» cuya raíz insidiosa es la imaginación estética. Como una combinación aporética de necesidad y posibilidad, el empedernido yo encuentra que cada una de esas dimensiones tiende constantemente a rebasar a la otra: no querer ser uno mismo es algo tan espiritualmente desesperado como desear de manera desafiante serlo, despreciar la necesidad, tan catastrófico como negar la posibilidad.

Si la ironía es el comodín en la baraja estética, la falla o el punto deconstructivo en el que el yo y el mundo se encuentran en un principio desparejados, puede decirse que suministra un umbral entre la estética y la ética. Es la división originaria o filo que permite al sujeto llevar a cabo su paso desde la inmediatez descentrada del «imaginario» estético al estado unificado y diferenciado del «orden simbólico» ético. Sócrates en *El concepto de ironía* es, en este sentido, una figura liminal, vacilante en el mismo borde de una determinada configuración del sujeto sin haber adquirido aún la subjetividad como un

5. *Ibid.*, p. 92.

proyecto resuelto y una decisión autónoma. Únicamente con el judaísmo, la ley o estadio ético quedará de verdad acomodada. Si la infinitud vacía de lo irónico recuerda la «mala» inmediatez de la estética, siendo las dos condiciones similares en su completa indeterminación, lo irónico, sin embargo, niega esa proximidad y abre una transición hacia lo ético. Dado que la ironía no puede evitar postular aquello mismo que niega, termina por negar su propia negatividad y por tanto permite que lo afirmativo aparezca. Esto no quiere decir que esa ironía tenga que ser rechazada; por el contrario, como veremos, ella suministra el modelo de la mayor parte de la escritura del propio Kierkegaard. La ironía es esencial, aunque como «momento clave» dentro del infinitamente inconcluso proceso de la verdad, un momento que, en oposición a la «mala» infinitud, «limita, se vuelve finita, define y por tanto produce verdad, realidad y contenido [...]»[6]. De ahí que no se niegue el acto de ironía como tal, como si se viera conducido a un cierre abrupto por el acto del compromiso, sino que sigue vivo como la forma misma de ese compromiso, consciente de una humorística discrepancia entre su propia e intensa interioridad y el mundo exterior con el que sigue adoptando compromisos de orden práctico. El compromiso hace surgir así la ambivalencia de la ironía a un nivel más elevado, en el que se conserva algo de su postura escéptica hacia una realidad social, aunque combinándola con una creencia positiva. En esa medida, la ironía supera y conserva a la vez el humor y la comedia, los cuales, desenmascarando las falsas pretensiones del mundo, incorporan una posición más positiva que la subversión socrática.

Existe otro tipo de negatividad en Kierkegaard que invade la, por lo demás, repleta esfera de la inmediatez estética, y ésta es la experiencia de la angustia. La angustia es el encuentro de uno con su propia nada o, dicho más concretamente, nuestra respuesta a esa inestable *néant* que acecha incluso a la más pura y sensual falta de autoconciencia. Hasta la inmediatez estética, en su sueño de feliz indefinición, ya siempre delata alguna negación esquiva que podría parecer una especie de leve premonición de diferencia, alteridad y libertad. Esto es como si el espíritu ya estuviera vislumbrando sus propias posibilidades futuras dentro de la propia serena ignorancia de la estética, como si, en términos hegelianos, la anulación de la inmediatez fuera un movimiento inmanente dentro de la misma inmediatez. El propio carácter repleto del estado estético no puede evitar sugerir siniestramente la falta: aunque no es una falta, cierto es, de algo es-

6. *Ibid.*, p. 338.

pecífico —¿cómo podría decirse que este estado está alguna vez repleto?—, sino una ausencia necesariamente ocasionada por su existencia vacía como tal. Se podría describir esta extraña sensación en el lenguaje de Heidegger o Sartre como esa ansiedad innombrable que experimentamos cuando la plenitud de algún objeto inevitablemente nos recuerda el no-ser que de manera contingente ha llenado; por otro lado, también cabría imaginar de modo alternativo ese momento dentro del imaginario lacaniano —la borrosa presencia de la madre junto a la imagen especular del hijo, por ejemplo— que amenaza con desintegrar su coherencia. Incluso podría ser que la angustia kierkegaardiana tuviera ciertas similitudes con la categoría, acuñada por Julia Kristeva, de lo «abyecto», esa originaria experiencia de la náusea, el horror y la aversión relacionada con nuestros primeros esfuerzos por separarnos de la madre preedípica[7]. Sea cual sea el modelo apropiado, lo cierto es que para Kierkegaard no puede existir una estética genuina, una inocencia edénica o preedípica: la caída siempre ha sucedido ya antes: pues, de lo contrario, ¿cómo podríamos explicar que Adán violara el mandato de Dios a la primera ocasión? La desobediencia de Adán es considerada en *El concepto de angustia* como una aporía absurda: fue de su trasgresión de donde surgió un conocimiento de la diferencia, de tal modo que, en este mismo sentido, fue la prohibición primordial como tal, dicho a la manera freudiana, la que dio lugar al deseo; con todo, Adán no habría caído si no hubiera albergado una vaga premonición de la posibilidad de libertad en el marco de su inocencia previa a la caída, canalizada luego por el mismo tabú. Adán fue, por tanto, despertado a la pura posibilidad de la libertad, al simple estado de ser capaz, y ésta es la condición de la angustia. La angustia, tal como Kierkegaard comenta en términos sorprendentemente schillerianos, «no es un dato determinante de la necesidad, aunque tampoco de la libertad; es una libertad con obstáculos, donde la libertad no es libre en sí misma sino obstaculizada, no por la necesidad, sino por sí misma»[8]. Al igual que en la condición estética del ser en Schiller, la angustia se suspende indecisa entre la libertad y la necesidad; pero lo que para Schiller era un supremo estado positivo de potencial innombrable, para Kierkegaard es una forma de *Angst* ontológica.

7. J. Kristeva, *Histoires d'amour*, Paris, 1983, pp. 27-58 [*Historias de amor*, Siglo XXI, México, 1987].

8. S. Kierkegaard, *The Concept of Dread*, trad. e introd. de W. Lowrie, Princeton, 1944, p. 45 [*El concepto de la angustia: una sencilla investigación psicológica orientada hacia el problema dogmático del pecado original*, introd. de J. L. L. Aranguren, Espasa-Calpe, Madrid, 1979].

«El pecado se presupone a sí mismo», escribe Kierkegaard, quizá queriendo decir que sus orígenes son, en cualquier sentido temporal, prácticamente imposibles de pensarse. El pecado no tiene lugar u origen, se yergue bajo el signo de la contradicción. Pecar supone haber sido siempre ya capaz de hacerlo; y la culpabilidad es, por ello, la ruina de cualquier ética racional o la persecución de orígenes trascendentales, mientras la experiencia de la angustia es la negación inmanente de la inocencia. De hecho, cualquier intento de contextualizar mitológicamente la caída, caso del *Paraíso perdido*, tenderá a precipitarse en una paradoja irresoluble, tal como *El concepto de angustia* deja claro. Si Adán es el origen del pecado original, se deduce que él mismo no tenía esa mácula, lo cual le emplaza fuera de la raza que engendró y por tanto le excluye de los frutos de la expiación. Si él es el único individuo que no tiene historia, la especie surge de un individuo que no fue un individuo, un hecho que anula los conceptos tanto de especie como de individuo. ¿Cómo puede la especie humana tener un origen fuera de sí misma? Y si no hay un origen trascendental que escape a la contaminación de la historia que genera, no hay entonces una inocencia originaria, de modo que la inocencia surge así en el mundo bajo el signo de su propia borradura, «viene a la existencia como lo que anteriormente fue anulado y ahora se anula»[9]. La inocencia no es entonces una perfección susceptible de recuperación, «ya que en cuanto uno la desea, se pierde»[10]. Como Adán, todos traemos el pecado al mundo; lo que es originario no es, pues, la inocencia, sino esa posibilidad estructural de trasgresión que ya siempre debe estar presente, la torturante certeza de lo que es la angustia. La angustia es una suerte de significante flotante, una frágil sensación originaria de la posibilidad de la diferencia antes de que la diferencia haya realmente tenido lugar, lo que Kierkegaard llama «la aparición de la libertad ante sí misma en la posibilidad»[11]. No se trata tanto de la vacilante aprensión de la inmediatez de alguna posibilidad distinta, sino de, por decirlo de algún modo, el amanecer de la posibilidad de la posibilidad: no tanto la intuición de lo otro como las primeras agitaciones de la propia posibilidad categórica de la alteridad. Existe una dimensión paranoica en esta condición, ya que dicha alteridad es a la vez intimidatoria y atractiva en su indeterminación, y eso genera lo que Kierkegaard denomina «simpatía antipatética». En la medida en que lo otro permanece más allá del alcan-

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*

ce del yo, el sujeto es incapaz de definirse a sí mismo y de este modo permanece extrínseco a su propio ser; pero la ansiedad de este estado es también curiosamente agradable, ya que para el sujeto definirse a sí mismo en lo otro supone encontrarse y perderse a sí mismo simultáneamente. La propia nada del yo es a la vez atrayente y repelente, combinando así los terrores y las seducciones de lo sublime. No es por tanto extraño encontrar a Kierkegaard asociando la angustia especialmente con las mujeres, a la vez horribles y tentadoras. La angustia es una «debilidad femenina en la que la libertad pierde la conciencia»[12] y encarna, como lo sublime, «la infinitud egoísta de posibilidad que no tienta como una elección definida, sino que perturba y fascina con su dulce ansiedad»[13]. En su misma inmediatez sensual, su esteticista falta de espíritu, la mujer inspirará la *néant* de la angustia, presentándose, de modo contradictorio, como un sublime abismo presto a engullir al yo temeroso. La angustia es «la inexplicable nada» que ensombrece toda sensualidad, la más ligera y pura huella negativa del espíritu que está al acecho, y así una apropiada imagen de la hembra inocente y traidora:

> Hasta eso que, humanamente hablando, es la cosa más hermosa y adorable de todas, esa femenina juventud que es pura paz, armonía y alegría, hasta eso es desesperación. Pues esto, de hecho, es felicidad, pero la felicidad no es una característica del espíritu, y en las remotas profundidades del yo, en las partes más íntimas, en los escondidos recesos de la felicidad habita también esa ansiosa angustia que es la desesperación [...]
>
> Toda inmediatez, a pesar de su paz y tranquilidad ilusorias, es angustia y por tanto, muy consecuentemente, la angustia de la nada [...][14].

En resumen, cuanto más perfecta es una mujer, más enferma ha de estar: siguiendo esta idea, la sensual jovialidad de la antigua Grecia, al excluir el «espíritu», está ensombrecida según Kierkegaard por un profundo dolor. La angustia es ese lugar donde el espíritu estará más tarde, y que al anticipar su llegada abre dentro del placer sensual el espacio vacío en el que el espíritu germinará. De este modo, lo estético según Kierkegaard es inseparable de la enfermedad, incluso si dicha enfermedad es la necesaria anticipación de una transición hacia el estado ético. La sensualidad no es pecaminosa como tal; en

12. *Ibid.*
13. *Ibid.*
14. S. Kierkegaard, *The Sickness unto Death*, cit., p. 158 [*La enfermedad mortal o De la desesperación y el pecado*, trad. de D. G. Rivero, Sarpe, Madrid, 1984].

ello insiste *El concepto de angustia*; pero sin pecado no existe la sexualidad. El reconocimiento de la diferencia y la alteridad esencial para que ella opere es también posibilidad estructural de pecado; y dado que sin sexualidad no puede haber historia, el pecado es la condición inicial de ambas. Es en este sentido en el que el pecado es original: no como un origen trascendental del que brota una historia posterior a la caída, sino como la condición siempre presente de libertad, diferencia y alteridad que subyace a nuestra existencia histórica.

En contraste con la indeterminación polimorfa de lo estético, la esfera ética supone para Kierkegaard antítesis, decisión y un compromiso tenazmente unilateral. Si el sujeto estético habita un presente perpetuo, como una especie de parodia inferior del eterno momento de fe, el yo ético, a través de alguna resolución apasionada en el presente, liga su pasado culpable (que reconoció en su momento y del que se arrepiente) a un futuro de posibilidades no realizadas. Es esto por tanto lo que lleva a ser un sujeto decidido y temporalmente coherente, un ser «tensado» en todos los sentidos del término. La paradoja de este proyecto es que el yo existe y no existe a la vez antes de esta crisis revolucionaria en la elección de la identidad: ya que para que la palabra «elección» tenga significado, el yo tiene de algún modo que preexistir a ese momento, aunque es igualmente verdad que nace a la existencia sólo a través de este acto de decisión. Una vez tomada la decisión, más como orientación fundamental de ser uno mismo que como opción por una u otra particularidad, ella debe actualizarse incesantemente, y este proceso de devenir sin fin, en el que el sujeto reúne su historia dentro de un proyecto de autocoherencia, podría parecer en un sentido una forma de autoconfiguración estética. Sin embargo, lo que lo distingue de esa autoinvención exótica no es únicamente su radical carácter unilateral, sino su apertura a todo eso que en el sujeto está totalmente *dado*, su ineludible finitud y la temporalidad lastrada por la culpa. Si la autodeterminación ética es un tipo de constructo estético, es un constructo cuya unidad es problemática y provisional, cuyo origen se escapa a su dominio y cuyo fin no está en ningún sitio a la vista. En cualquier caso, rompe decisivamente con la inercia del ser estético por la dinámica aventura del devenir, marcada por un apasionado interés que desdeña tanto la ataraxia de lo estético como denuncia el arrogante desinterés del pensamiento especulativo. (El humor, observaba Kierkegaard, era su propia alternativa al pensamiento «objetivo», una forma más fructífera de imparcialidad.) Vivir en lo ético supone estar infinitamente interesado en existir, teniendo en cuenta que «existir» para Kierke-

gaard significa una tarea más que una *donnée*, algo a conseguir antes que a recibir. El desinterés estético y teórico nunca proporcionarán el acceso a la bondad y la verdad; sólo una implacable toma de posición puede esperar hacerlo. Ver la vida sinceramente supone no verla ni como un continuo ni como una totalidad; la verdad está cargada, es tendenciosa, celosamente exclusiva hasta un punto no abarcable por ningún pluralismo liberal o totalidad estética[15]. Ese «don» es el despectivo título que Kierkegaard concede al concienzudo intento de Hegel de circunscribir cualquier aspecto de la realidad dentro de una totalización majestuosa.

En la medida en que es totalmente posible distinguir sujeto y objeto en la esfera de la inmediatez estética, puede decirse que este registro del ser implica una relación de reciprocidad entre el mundo interior y el exterior. Es este intercambio simétrico el que interrumpe la estética «reflexiva»: el narcisista que ironiza sobre sí mismo o bien ignora por completo el mundo exterior o lo trata sencillamente como el material manipulable de sus fantasías. El seductor de *O lo uno o lo otro* se preocupa por sus propias estrategias eróticas, no por el desventurado objeto de éstas; por así decirlo, su condición reflexiva se ha convertido en su inmediatez. Existir irónicamente supone vivir una discrepancia entre lo interior y lo exterior, suspendido ambiguamente entre la subjetividad negadora y el mundo que está delante. En la medida en que lo estético se considera convencionalmente como la relación armoniosa entre el sujeto y el objeto, la ironía puede entonces ser considerada como un modo antiestético. Para Sócrates «lo exterior y lo interior no formaban una unidad armoniosa, ya que lo exterior estaba en oposición con lo interior, y únicamente a través de este ángulo de refracción tiene que comprenderse»[16]. La consecución de lo ético trae consigo un giro hacia el sujeto, ya que la única cuestión éticamente pertinente es la realidad interna propia de cada uno; sin embargo, puesto que lo ético también concierne a la esfera pública, la relación de lo individual con lo univer-

15. Que no es lo mismo que decir que un pluralismo liberal no haya intentado apropiarse de Kierkegaard, como el piadoso corolario con el que Mark C. Taylor concluye su *Journeys to Selfhood* ejemplifica: «La unidad dentro de la pluralidad; ser dentro del llegar a ser; constancia dentro del cambio; paz dentro del flujo; identidad dentro de la diferencia; la unión de la unión y de la no-unión: reconciliación inmersa en el extrañamiento. El fin del viaje a la subjetividad» (p. 276). Aunque resulta difícil decir lo que significa esta sarta de eslóganes vacíos, uno sospecha que tiene más que ver con la ideología norteamericana contemporánea que con la Dinamarca decimonónica.

16. S. Kierkegaard, *The Concept of Irony*, cit., p. 50.

sal, recrea una cierta conmensurabilidad «estética» del sujeto y el objeto en un nivel superior. Ésta es, sin duda, la ideología ética del juez Wilhelm en *O lo uno o lo otro*, quien considera el matrimonio como un modelo de la vida ética. El matrimonio para Wilhelm une el sentimiento subjetivo con una institución objetiva, y en esa medida reconcilia las antinomias de lo individual y lo universal, lo sensual y lo espiritual, la libertad y la necesidad, el tiempo y la eternidad. Esta ética es, por tanto, el auténtico modelo de la síntesis hegeliana, y como tal, para el autor de Wilhelm, muy sospechosa. Kierkegaard escribe en el *Postscriptum no científico*:

> La filosofía hegeliana culmina en la proposición de que lo exterior es lo interior y lo interior es lo exterior. Con esto Hegel concluye prácticamente. Pero este principio es esencialmente de tipo estético-metafísico: así la filosofía hegeliana concluye de forma feliz, o concluye de forma fraudulenta, al amontonar todo (incluido lo ético y lo religioso) de manera indiscriminada en lo estético-metafísico[17].

La ética eminentemente burguesa de Wilhelm, con sus valores de trabajo, familia, deber y obligación cívica, rechaza débilmente toda contradicción en sus mediaciones obsesivas. Como tales permanecen bajo el juicio del mismo Kierkegaard en sus *Diarios*: «No hablemos de manera estética, como si lo ético fuera una feliz genialidad»[18]. Wilhelm ensalza lo ético sobre lo estético; sin embargo, su ética se modela sobre las mismas nociones estéticas que pretende trascender. Para él, la personalidad ética es la verdaderamente hermosa, un absoluto que, como el artefacto, contiene en sí mismo su teleología. La vida ética, en tanto mediación simétrica de sujeto y objeto, interior y exterior, individual y universal, es un artefacto espléndido libre del conflicto de las individualidades autónomamente autodeterminadas; y es precisamente esa ética estetizada la que para el mismo Kierkegaard se desgarrará violentamente y será socavada por la fe religiosa.

Dicha fe destroza las suaves mediaciones de lo ético, subvierte el complaciente yo autónomo y se posiciona lateralmente en relación con toda virtud meramente cívica. Su intensa interioridad frustra cualquier intercambio equitativo entre sujeto y objeto, careciendo así de cualquier correlato objetivo:

17. S. Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, introd. de W. Lowrie, Princeton, 1941, p. 186.

18. S. Kierkegaard, *Journals...*, cit., pp. 186-187.

> Cristianismo es espíritu, espíritu es interioridad, interioridad es subjetividad, subjetividad es esencialmente pasión y en su máxima expresión un interés infinito, personal y apasionado por la propia felicidad eterna[19].

Este ardiente subjetivismo es implacablemente particular, resistente a toda mediación y universalización dialéctica. La religión de un ético como Wilhelm no es más que un apuntalamiento de lo universal, parte de un discurso racional de totalidad que, para Kierkegaard, está unido al naufragio en la roca de la fe. Esta charla idealizada de tono autosuficiente es absolutamente incapaz de reconocer las realidades de pecado y culpa, el hecho de que ante Dios estamos ya equivocados, que el yo carga con un fardo paralizante de sufrimiento y heridas que no puede ser negado tan fácilmente. El pecado es el escándalo o el escollo en el cual toda «filosofía» y ética racional están condenadas a darse un batacazo:

> Si la ética debe incluir el pecado, su idealismo se pierde [...] una ética que ignora el pecado es una disciplina por completo fútil, pero una vez que postula el pecado ya ha ido, *eo ipso* más allá de sí misma[20].

La cruz de la fe cristiana, la Encarnación, es de modo similar la ruina de toda razón: la verdad de que, en forma de una paradoja tortuosa en la mente, el Otro eternamente ininteligible se hace finito y carnal. A diferencia de la Idea hegeliana, Dios es una alteridad totalmente impenetrable, y la pretensión de que un hombre pudiera encarnarle en el tiempo es por tanto completamente absurda. Para Kierkegaard no hay una relación necesaria entre tiempo y eternidad, que permanecen como esferas bastante extrínsecas entre sí; Dios, *pace* Hegel, no necesita al mundo, la temporalidad no es parte de su necesidad y su aparición en la historia es, por tanto, la brecha de toda inmanencia y continuidad. Dado que Dios no es inmanente al tiempo, la historia no es tanto una totalidad racional y evolutiva como una serie de sucesos libres y contingentes. Sin embargo, es con este tiempo finito, degradado y vacío con lo que el infinito ha llevado a cabo una misteriosa intersección; y la fe del individuo debe luchar para apropiarse de este absurdo objetivo. Esta apropiación podría ser vista como el esfuerzo hacia una forma más elevada de conmensurabilidad entre sujeto y objeto, pero ambos elementos son entonces

19. S. Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, cit., p. 33.
20. S. Kierkegaard, *The Concept of Dread*, cit., pp. 16-17; *Fear and Trembling*, cit., p. 124.

opacos y aporéticos. La relación entre ellos está así cargada de una contradicción interna, que acentúa las oposiciones que momentáneamente supera. Si la fe reconstituye una especie de unidad, y es en esa medida «estética», se trata de una unidad a punto de resquebrajarse, y que tiene, por tanto, que ser continuamente reapropiada en ese acto que Kierkegaard denomina «repetición». La fe no es entonces una triunfante conclusión hegeliana, sino una tarea interminable: una especie de momentánea superación paradójica del abismo existente entre lo interior y lo exterior, que se aferra a lo objetivo en la irrupción de una intensa interioridad:

> Esa incertidumbre objetiva, que se aferra a la más apasionada apropiación de la interioridad es la verdad, la más alta verdad que hay para un *individuo existente* [...] La verdad es precisamente el riesgo que elige una incertidumbre objetiva en relación con la pasión del infinito[21].

El «conocimiento» de la fe es así una especie de unidad-en-el-conflicto, en tanto que el sujeto se une de manera incondicional a una realidad objetiva que reconoce como problemática.

Como tal, la fe implica una relación semejante e inestable con el mundo externo. Al abandonar lo finito por lo infinito, se abre un abismo entre lo exterior y lo interior; sin embargo, este gesto es eclipsado por un movimiento de esperanza que redescubre una especie de cotidiana conmensurabilidad con el mundo, y acepta lo finito por lo que es bajo la luz irónica del infinito. La fe, comenta Kierkegaard, debe aprehender lo eterno, pero también de algún modo debe aferrarse a lo finito tras haberse dado por vencida: «Tener la vida diaria de uno en la dialéctica decisiva de lo infinito y aun así continuar viviendo: en esto radica el arte de la vida y su dificultad»[22]. Volviéndose hacia la realidad y alejándose de ella en un interminable doble movimiento, el sujeto de la fe conoce a la vez algo de la separación interior/exterior de la estética «reflexiva», y de ese mayor intercambio armonioso de sujeto y objeto que es lo ético. Sin embargo, no se trata de una condición en la que se pueda habitar confortablemente o vivir de manera rutinaria: no puede nunca cristalizar en costumbre o hábito espontáneo; de hecho, sólo puede establecerse a sí misma como una forma de vida permanente, colectiva e institucionalizada (la *Sittlichkeit* de Hegel) bajo el serio riesgo de caer en la impropiedad. La fe para Kierkegaard nunca puede naturalizarse de esta mane-

21. S. Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, cit., p. 182.
22. *Ibid.*, pp. 78-80, nota.

ra —asimilada a las *mores* inconscientes y a las tradiciones de un orden social—, así resiste los propósitos de la hegemonía política. Si la ética de un juez como Wilhelm es una versión estetizada de la creencia religiosa, reflejo de una conformidad placentera e instintiva con la ley universal, esa creencia para su autor es demasiado individualista y dramática, está demasiado en crisis como para hacer engrasar los motores de la vida social cotidiana. La fe no es costumbre, sino *kairos*; no ideología cultural, sino temor y temblor. Su absoluto desdeña la lógica o la evolución social y hace su aparición en el tiempo oblicuamente, de manera apocalíptica, de modo que tanto para Kierkegaard como para Walter Benjamin cualquier momento es la puerta estrecha por la que el Mesías podría entrar[23].

Tampoco dicha creencia, con todo su individualismo radical, concede mucha comodidad al yo autónomo de la esfera ética burguesa. El compromiso religioso es, de hecho, una cuestión de libre autodeterminación; pero en la elección de uno mismo, uno asume su realidad personal en toda su recalcitrante facticidad en la condición de individuo siempre equivocado ante Dios, y como un misterio a la postre indómito. Sólo el agónico reconocimiento de toda esta situación de arrepentimiento puede deshacer y rehacer al sujeto, no esa fantasía de la «libre» autoinvención estética. El yo para Kierkegaard es una unidad de libertad y necesidad, espíritu y sentido, infinitud y finitud; pero estas antinomias no pueden ser consideradas bajo el modelo de una dialéctica racional. Lo que funciona en el momento de la fe es una relación aporética, insoluble, entre la libertad y la necesidad, la relación entre la total dependencia del sujeto respecto de aquello por lo que, sin embargo, opta y lo que se apropia activamente.

> La libertad sólo *existe* en realidad porque, en el mismo instante en que existe, se precipita a infinita velocidad a atarse incondicionalmente eligiendo la resignación, la elección de que, a decir verdad, en ello no hay posibilidad de elección[24].

Dado que el compromiso de la fe es y no es al mismo tiempo un acto libre del sujeto, no puede ser entendido ni según el modelo de la inmediatez estética, donde el yo apenas puede llamar propias a sus acciones, ni según el paradigma de la autoconformación del yo bur-

23. W. Benjamin, «Theses on the Philosophy of History», en H. Arendt, *Illuminations*, London, 1970 [«Tesis sobre la filosofía de la historia», en Íd., *Discursos interrumpidos* I, trad. de J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1973].

24. S. Kierkegaard, *Journals...*, cit., p. 371.

gués, que no reconocería condicionantes determinantes más allá de su misma y preciada libertad. El yo adherido a la fe seguirá siendo un enigma para el yo racional, repleto de contradicciones que no pueden ser resueltas de forma teórica, sino existencial, no unificado en la tranquilidad del concepto o en un artefacto estable, sino comprometido provisionalmente con la aventura de la existencia en cada momento. En lugar de decir que es la identidad la que anula el principio de contradicción, Kierkegaard escribe en su *Postscriptum no científico* que es la contradicción la que anula la identidad.

El desplazamiento de lo estético a lo ético no implica la liquidación del primer aspecto.

> Al elegirse a sí misma, la personalidad se elige a sí misma éticamente y excluye por completo lo estético, pero dado que es ella misma la que elige y la que no se convierte en otro ser al elegirse a sí misma, el conjunto de lo estético regresa de nuevo en toda su relatividad[25].

Si es *este* recalcitrante yo el que transfigura lo ético debe tener algo que ver con el mismo estilo de vida estético que censura. De manera similar, lo religioso bajo ningún concepto borra sin más lo ético, sino que lo emplaza, tal como comenta Kierkegaard, en una «suspensión teleológica». La figura de dicha suspensión no es otra que el Abraham de *Temor y temblor*, quien, en su fidelidad a un Dios más allá de toda razón, se sitúa por encima y al margen del marco universal de lo ético en una relación directa e inmediata con el Absoluto. Para Abraham el sacrificio de su hijo Isaac no supone hacer nada en aras de lo universal —es más, desde este punto de vista, sería cometer un crimen—, por lo que constituye un acto ofensivo respecto a toda razón kantiana y hegeliana. Abraham viaja más allá de las fronteras de lo ético hacia el territorio paradójico de la fe en el que el lenguaje fracasa, ya que si el lenguaje eleva lo particular a lo general, está en sí mismo, inevitablemente, del lado de lo universal. Lo que habitualmente se considera como difícil no es existir como individuo, sino trascender ese chato egoísmo y convertirse uno mismo en lo universal. Para Kierkegaard, sin embargo, el problema es justamente el contrario. Hay una espuria y cómoda opción estética acerca del «caballero de la fe» de *Temor y temblor* que «sabe lo bello y benigno que es ser la individualidad que se convierte a sí misma en lo

25. S. Kierkegaard, *Either/Or*, trad. de W. Lowrie, Princeton, 1944, vol. 2., p. 150 [*Escritos 2/1 y 2/2, O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida*, ed. y trad. del danés de D. González y B. Saez Tajafuerce, Trotta, Madrid, 2006]

universal; la cual, por así decirlo, da una impresión clara y elegante de sí misma, tan inmaculada como es posible, y legible para todos [...]»[26]. Dicha ética estetizada, traslúcida y engañosamente *legible*, en la que la conducta individual se torna luminosamente inteligible a la luz de lo universal, no sabe nada de la árida opacidad de la fe y de la ilegibilidad radical de ese sostenerse en la contradicción. No es en relación con el universal kantiano de la razón práctica donde la lealtad lunática de Abraham se hará descifrable, sino en relación con un imperativo absoluto que no puede nunca mediarse especulativamente.

«La 'realidad' no se deja comprender», se recuerda a sí mismo Kierkegaard en sus *Diarios*[27]; y en algún otro lugar, «lo individual no puede pensarse»[28]. De estas frases cabe deducir la derrota de la estética, del discurso que busca dentro del particular único una especie de estructura racional. La locura de tal proyecto reside sencillamente en el hecho de que la existencia es radicalmente heterogénea al pensamiento, de que la noción general de un pensamiento lo suficientemente flexible como para penetrar en la experiencia vivida y entregar su secreto es una quimera idealista. El principio metafísico de identidad —la identidad del sujeto consigo mismo, con los objetos, con otros sujetos— se derrumba ante el hecho de la misma existencia, que no es precisamente la unidad espontánea de sujeto y objeto, sino más bien su angustiosa separación. De esto se sigue que para Kierkegaard cualquier confianza en la inmediata trasparencia de un sujeto humano para otro, cualquier sueño de una intersubjetividad estética o comunión empática de individuos, descansa sobre la perniciosa ideología de la identidad, idea esta que se corresponde bastante bien con los sujetos abstractamente equivalentes dentro de los dominios éticos y políticos de la burguesía. Él escribe acerca de la «unidad negativa de la reciprocidad mutua de individuos» en el marco de este orden social, y habla de la «nivelación» como el triunfo de la abstracción sobre las vidas particulares[29]. Sea cual sea la comunidad de amor que pudiera ser posible en una esfera religiosa superior de seres relacionados entre sí a través de lo absoluto de la fe, ésta sigue siendo fiel a la historia secular que afirma que los sujetos humanos son profundamente impenetrables e inaccesibles entre sí. La realidad del otro para mí nunca es un hecho dado, sino sólo una «posibilidad» de la

26. S. Kierkegaard, *Fear and Trembling*, cit., p. 103.
27. S. Kierkegaard, *Journals...*, cit., p. 373.
28. S. Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, cit., p. 290.
29. Citado por Ch. Taylor en *Journeys to Selfhood*, cit., p. 57.

que yo no me puedo apropiar miméticamente. Esa imitación imaginativa y empática, que para los primeros pensadores fue la auténtica base de la socialización humana, es aquí abruptamente rechazada; no puede haber una comunicación directa entre irreductibles individuos particulares. Ninguna esencia del sujeto puede ser conocida más que de manera indirecta: todos los creyentes son, como Jesús, «incógnitos», cautivos en una discrepancia irónica entre su subjetividad apasionada y secreta y su suave apariencia frente a los otros como ciudadanos del mundo público. La fe —y lo individual— es lo que no puede ser representado, de ahí que sean radicalmente antiestéticos. El nuevo desarrollo de la época, escribe Kierkegaard en sus *Diarios*, no puede ser político, ya que la política es un problema de la relación dialéctica del individuo y la comunidad en el individuo representativo, y «en nuestro tiempo el individuo está en proceso de llegar a ser demasiado reflexivo como para poder quedar satisfecho simplemente siendo *representado*»[30]. La política y la estética caen así juntas: ambas se entregan a la inútil tarea de intentar subsumir lo específico dentro del universal abstracto, y así simplemente anulan lo que pretenden suprimir.

Para que Kierkegaard no quede atrapado en una contradicción performativa, lo que afirma acerca de la imposibilidad de una comunicación directa ha de aplicarse de forma lógica también a sus propios escritos. Es ésta la razón por la que necesita su juego de personajes seudónimos como un conjunto de incursiones guerrilleras hacia la falsa conciencia del lector, una escaramuza lateral en la que el lector debe ser abordado indirectamente, con cierta ambigüedad, si tiene que surgir la ilustración. El autor no puede aparecer como un insolente «pregonero de esencia», sino que debe, en cambio, practicar una especie de ignorancia socrática como condición previa fingida o ficticia para que la auténtica ignorancia del lector se le vaya revelando a éste. La estrategia que sigue la escritura de Kierkegaard se asemeja de este modo a la del propagandista revolucionario, quien en los malos tiempos políticos divulga una serie de panfletos que no hacen otra cosa que cuestionar los límites del liberalismo de izquierda de sus lectores. Más que confrontar al lector con una verdad absoluta que sólo sería rechazada, Kierkegaard debe de forma encubierta ponerse en el punto de vista del lector para deconstruirlo desde dentro, «siguiendo el propio error del otro», como él subraya, de un

30. S. Kierkegaard, *Journals...*, cit., p. 151.

modo que pueda llevarlos engañados al dominio de lo religioso. Él habla, por tanto, de sus obras con seudónimo como su «producción estética»: «Siempre mantengo una relación poética general con mi trabajo y yo soy, por tanto, un seudónimo»[31]. Si se presupone que el lector habita la esfera estética, guiado más por el impulso rebelde que por la resolución ética, entonces, tal como comenta Kierkegaard en *Mi punto de vista como escritor*, muy poco apropiado parece irrumpir abruptamente en él con una discusión directa acerca del cristianismo. En lugar de ello, se invita al lector a debatir en el plano de la estética, y se llega a la verdad en virtud de ese movimiento lateral. Si la verdad en sí misma es algo decididamente subjetivo, su transmisión ha de requerir algún medio más circunspecto que el lenguaje de la objetividad científica. Ese modo más soterrado es lo estético, que implica «una conciencia de la forma de la comunicación en relación con el posible malentendido con el receptor»[32]. Un discurso estético es aquel que se revisa y refleja sobre sí mismo en el acto de la enunciación, una expresión elevada al cuadrado que sorprende a los oídos de los receptores. Si es cierto que «toda recepción consiste en producción»[33], la escritura, por tanto, debe llegar a comprometer la libertad de sus lectores para aceptar o rechazar la verdad ofrecida según su deseo, presentando así en su misma estructura parte de la naturaleza críptica, indemostrable y no apodíctica de la verdad. La escritura que no fuera en este sentido radicalmente dialógica, constituida al pie de la letra por una respuesta de lectura putativa, podría cancelar en su misma forma el contenido emancipatorio de la verdad que profiere. La verdad y la ironía, el compromiso apasionado y el sinuoso escepticismo son, por tanto, para Kierkegaard, cómplices y no antítesis; no se trata aquí de que la verdad sea dialógica «en sí misma», sino más bien de que su mismo absolutismo implacable la haga ilegible para una historia de la caída y así la obligue a emerger como ironía, decepción y fingida ignorancia. El problema no es que la verdad sea «indeterminada»; está lo bastante determinada, pero es sencillamente absurda. Como tal, no puede acompasarse ni con la ideología de la autoidentidad ni con el dogmatismo de una interminable ironía deconstructiva. Tampoco se trata de que el mismo Kierkegaard tenga un acceso seguro a la verdad, y convenza a otros de esto a través de una astuta estratagema propagandística, ya que no puede haber acceso seguro a una verdad apropiada bajo una situa-

31. *Ibid.*, p. 132.
32. S. Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, cit., p. 70.
33. *Ibid.*, p. 72.

ción de temor y temblor. Si la verdad es lo que puede ser vivido sin ser conocido, esto debe aplicarse tanto a la propia experiencia de Kierkegaard como a la de sus lectores. La verdad frustra toda posibilidad de mediación, por lo que o es abrazada al instante, o no lo es de ninguna manera; ahora bien, en la medida en que frustra la mediación no hay nada que pueda decirse directamente acerca de ella, lo cual significa que está a la vez determinada e indeterminada, es a la vez irónica e idéntica a sí misma.

Si el contenido de la verdad es también su forma —si existe la verdad sólo en el proceso de su apropiación libre— se deduce que «el modo de aprehensión de la verdad es justamente la verdad»[34], lo cual da la impresión de conferir a la verdad esa indisociabilidad de forma y contenido que pertenece a la estética. Proceso y producto final, como en el artefacto estético, están en profunda sintonía; y en este sentido la fe no deja lo estético totalmente a sus espaldas, sino que lo reintroduce y toma posesión de él de acuerdo a sus objetivos últimos como un quintacolumnista. Lo religioso se asemeja a la estética irónica o reflexiva en su desproporción entre lo interior y lo exterior; pero también establece un paralelo con la inmediatez estética, al recrear la densa opacidad de lo sensual en un nivel espiritualmente más elevado. Tanto la fe como la inmediatez estética resisten de este modo esa disolución violenta de la especificidad en la universalidad que es lo ético. El sujeto de la fe, en tanto representa una especie de relación espontánea de lo particular con lo absoluto sin la mediación de la ley universal, podría por tanto considerarse como un tipo de artefacto en sí mismo que funciona más con la intuición que con la razón; y su carácter misterioso podría ser interpretado como una versión de la representación estética kantiana, que funde de manera similar lo particular con una «ley» más general mientras se escapa al concepto mediador. Si para el pensamiento idealista lo estético transmuta la existencia temporal en la forma de su esencia eterna, existe por tanto un sentido en el que la creencia kierkegaardiana podría ser entendida como un modo estético de ser; sin embargo, los contrastes entre las dos esferas son finalmente más sorprendentes que las analogías, dado que la fe no es nunca totalizadora y llena internamente de fisuras, agitada por la paradoja y la contradicción de un modo ajeno al producto estético exitoso; es este estado de crisis continua y de renovación agónica el que la aliena, como hemos visto, de toda mera costumbre social y virtud cívica. El compromiso religioso resiste toda transferencia al entorno sedado de un legado cultural dado-por-su-

34. *Ibid.*, p. 287.

puesto: al espacio institucional en el que, viviendo su conformidad con la ley como placer instintivo, hombres y mujeres se convierten en los sujetos «autogobernados» de la hegemonía burguesa. Kierkegaard no tiene más que desprecio hacia la «opinión pública» o las *mores* colectivas de la teoría social burguesa, y desgarra rudamente la unidad de Hegel entre moralidad y felicidad. Lo religioso no tiene nada que ver con el bienestar o la satisfacción sensual, en este sentido se convierte también en una crítica a la estética. El auténtico cristiano, escribe Kierkegaard, es el que «se aleja del placer físico, de la vida y la alegría del hombre»[35]. La fe no es «una emoción estética, sino algo mucho más elevado, precisamente porque presupone resignación; no es la inclinación inmediata del corazón, sino la paradoja de la existencia»[36]. Para Kierkegaard, pues, no puede haber un camino, a la manera de Shaftesbury, que vaya de los afectos del corazón a los absolutos de la ética, y el sentido religioso tiene poco en común con el gusto estético. La poesía es para la fe «una broma hermosa y amable cuyo consuelo es, sin embargo, despreciado por la religiosidad, puesto que lo religioso nace a la vida precisamente en el sufrimiento»[36]. Existe una especie de «existencia de poeta» que, tal como se insiste en *Temor y Temblor*, es «el pecado de poetizar en vez de ser, de permanecer en relación con lo Bueno y lo Verdadero a través de la imaginación en vez de encarnar esos valores, o más bien, en vez de luchar existencialmente para llegar a hacerlo»[37]. Lo poético no es tanto activismo religioso como especulación idealista; hasta el registro estético de lo sublime es una pobre imagen de la trascendencia divina[38].

Los escritos de Kierkegaard se remontan, más allá de la colectivizada «vida ética» de Hegel, con su pretensión de fusionar deber y deseo, hasta la rigurosa dualidad kantiana entre felicidad y rectitud moral; pero lo hacen de tal manera que remueven tanto al sujeto autónomo de la ética kantiana como la unidad de ese sujeto con otros en lo universal. Ya hemos visto cómo el creyente individual no es alguien que meramente se dota a sí mismo de una ley racional, habida cuenta de que se encuentra anegado en una abyecta dependencia de una gracia cuya lógica le frustra por completo. Esta interioridad intransigente quiebra entonces los vínculos entre individuos, que se

35. S. Kierkegaard, *Journals...*, cit., p. 363.
36. S. Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, cit., p. 390.
37. S. Kierkegaard, *Fear and Trembling*, cit., p. 208.
38. Cf. S. Kierkegaard, *Journals...*, cit., p. 346, donde se burla de lo sublime como de una especie de «contabilidad estética».

convierten en indescifrables tanto para los otros como para sí mismos; con este movimiento, amenaza con subvertir cualquier estructura concebible de socialización. La política esteticista de la esfera pública burguesa descansa sobre el armonioso reflejo de unos sujetos autónomos sobre otros; aquí, la interioridad de cualquiera es mediada primero por una «ética concreta» orientada a la existencia social colectiva que luego se refleja a su vez en el individuo. Es esta continuidad fluida de lo interior y lo exterior la que el feroz individualismo de Kierkegaard interrumpe abruptamente, y el resultado es una quiebra de ese registro imaginario en el que los individuos pueden encontrarse reflejados y reconfirmados por el mundo que les rodea. El creyente no puede nunca sentirse ideológicamente centrado en este sentido: «la experiencia finita», escribe Kierkegaard, «no tiene hogar»[39]. No puede haber un correlato objetivo de una subjetividad vivida en este grado de intensidad pasional; de ahí que el sujeto se vea empujado más allá del mundo, sosteniendo una mera relación irónica con él, una espina permanente en la carne de toda vida puramente institucional.

La paradoja de la obra de Kierkegaard es que se aprovecha del individualismo rampante de la sociedad burguesa para conducirla hasta un extremo inaceptable en el cual la unidad social e ideológica de dicho orden comienza a romperse por las costuras. En un giro aún más paradójico, esta subversión tiene lugar antes de que dicho individualismo se haya instalado en la sociedad danesa a una escala significante. En la época de Kierkegaard esa sociedad es aún la del absolutismo monárquico, inalterada en muchas de sus prácticas sociales desde la Edad Media. La entrada de Dinamarca en el siglo XIX estuvo marcada por una serie de cataclismos: la devastación física llevada a cabo por las guerras napoleónicas, el estado de bancarrota de 1813, la pérdida de Noruega un año más tarde, los fracasos económicos y la escasez de alimentos de los años veinte. Alrededor de los años treinta, el rígido reinado conservador de Federico VI dio un giro autocrático, suprimiendo brutalmente hasta la más ligera expresión de pensamiento liberal. A pesar de alguna legislación anterior reformista, que rompió la ligazón del campesino con el terrateniente y estableció un sistema rudimentario de educación pública, Dinamarca en tiempos de Kierkegaard seguía siendo opresiva en lo político e ignorante en lo cultural, una sociedad agraria tradicionalista varias décadas todavía por detrás de la industrialización. Mientras la Iglesia y la censu-

39. Citado por Ch. Taylor en *Journeys to Selfhood*, cit., p. 64.

ra ahogaban la vida intelectual, el sistema de gremios en las ciudades frustraba el desarrollo comercial.

Sin embargo, dentro de este restrictivo caparazón las fuerzas del progreso social estaban intentando reunirse. Con una nueva consciencia de sí mismo como poder social corporativo, el campesinado danés presionaba por una más amplia reforma agraria, y a través de su asociación representativa, el *Bondevennernes Selkab* («Sociedad de amigos de los granjeros») se aseguró un programa limitado de mejora agraria en los últimos años de la década de 1840. Las sociedades de crédito de granjeros, los precursores del cooperativismo agrícola danés, asistían a los campesinos en el momento de comprar sus propios minifundios; y, en Copenhague, esta liberalización gradual del campo se sumó a una progresiva oleada de apego por los principios liberales de comercio típicos de la economía política burguesa de Gran Bretaña. En 1857, la legislación reformista desmanteló el sistema de gremios danés y eliminó el viejo monopolio del comercio en los mercados de las ciudades. En 1844 había sido testigo de la llegada del ferrocarril al país, contribuyendo en la década de 1860 a una significante apertura al libre comercio interior. Mientras que la educación popular mejoraba y los movimientos de resurgimiento cultural hacían crecer gradualmente la conciencia política del campesinado, los intelectuales liberales de clase media luchaban durante las décadas de 1830 y 1840 por la reforma constitucional, apelando al despotismo benévolo de Christian VIII a favor del sufragio masculino y una legislatura por elecciones. En 1849 dicha constitución liberal fue finalmente aprobada, garantizando libertad de opinión, tolerancia religiosa y otras libertades cívicas por todo el territorio. No hubo, sin embargo, una revolución industrial por parte de la clase media; de hecho, Dinamarca poseía poca industria organizada y la burguesía nacional, carente de una base económica y desalentada por el plúmbeo conservadurismo de la Iglesia y el Estado, perseguía sus moderados intereses particulares en ese espíritu de temerosa conformidad y calculada prudencia que Kierkegaard tuvo que denunciar como el signo de una época desapasionada.

Fiero oponente de los nacional-liberales, el mismo Kierkegaard era un apasionado apologista de las fuerzas de reacción política[40]. Elitista, puritano y amargamente misógino, defendía la censura, la

40. Un intento poco convincente de valoración de la política reaccionaria de Kierkegaard puede encontrarse en M. Plekton, «Towards Apocalypse: Kierkegaard's Two Ages in Golden Age Denmark», en R. L. Perkins (ed.), *International Kierkegaard Commentary: Two Ages*, Macon, 1984.

Iglesia y la monarquía, denostaba intempestivamente a la «chusma» y se adhería a una estructura jerárquica con un orden que reflejaba la ley de Dios sobre la creación. La llamada del reformismo liberal a favor de la igualdad suponía una mera equiparación abstracta, que socavaba los lazos sociales concretos y aniquilaba las diferencias claras de la vida individual. Su combinación luterana de conservadurismo social y extremo individualismo, por decirlo de algún modo, tomó la forma ideológicamente regresiva de una llamada apasionada por lo socialmente específico del individuo, la descendencia leal de la familia, la profesión, la religión y la patria, frente al sujeto abstracto universal de la teoría social burguesa. En este giro individualista contra la misma sociedad burguesa, Kierkegaard expone ese auténtico carácter antisocial de dicha sociedad, encubierto por la retórica política y espiritual. Su crítica social no surge de una insistencia, al estilo idealista, en la «comunidad» como medio contra el egoísmo, sino de una exploración de ese egoísmo que es lo profundamente seria como para que el individuo abstracto de la sociedad de mercado se transforme en una individualidad irreductible resistente a toda integración social. Ciertamente, nada podría ser más abstracto que este solitario ser kierkegaardiano, privado de toda historia y cultura; con todo, este engañoso sujeto «concreto» se convierte en la ruina de todo consenso social, el escollo de la solidaridad burguesa. Frente a la propia emergencia del poder de la clase media en Dinamarca, Kierkegaard ya ha desenmascarado, vaciándola de un plumazo, una de sus mayores contradicciones: su encumbramiento del individuo del valor único en la esfera ideológica queda incesante e irónicamente subvertido al quedar reducido este individuo a ser una cifra arbitrariamente intercambiable dentro del terreno económico y político. En cierto sentido, entonces, es el mismo carácter reaccionario de su pensamiento —su burla hacia la esfera pública, su estridente subjetivismo, su desprecio patricio (que anticipa a Nietzsche y Heidegger) por el «hombre de la masa» sin rostro de la sociedad homogeneizada— el que resulta ser más explosivamente radical. Algo parecido puede decirse del puritanismo represivo de este danés ascético, con su austera sospecha de los sentidos y su amarga hostilidad hacia el cuerpo. La sensación, la vida del placer corporal, aparece en su obra como el marco estético del deseo de la estúpida clase media, como el perezoso y autocomplaciente *Lebenswelt* del Copenhague burgués.

En cuanto abandera el individualismo *espiritual*, la fe kierkegaardiana se determina ella misma tanto contra la vida del deseo degradado (la sociedad civil burguesa) como contra todo vacuo universalismo idealista (las esferas ética y política de la burguesía). Su estrategia,

por decirlo en pocas palabras, consiste en separar en dos partes el concepto convencional de lo estético que reconcilia la experiencia sensorial con lo espiritualmente universal. La primera dimensión aparece entonces encerrada en sí misma, despojada de toda universalidad edificante, como lo estético; la segunda forma de idealismo abstracto ocupa su lugar en el mundo de lo ético. De esta manera, la sociedad burguesa queda doblemente expuesta, antes, incluso, de seguir propiamente ese camino, como sociedad particularista y carente, en su vacío, de toda especificidad. El vehemente antihegelianismo de Kierkegaard desgarra lo sensual de lo espiritual y lo particular de lo universal, desafiando de esta manera todas las soluciones estetizantes a los dilemas sociales. El esfuerzo baumgartiano de convertir lo particular material transparente a la razón (la verdadera fundamentación de la estética moderna) se destruye así de forma concluyente. En esa medida, Kierkegaard, a pesar de todo su absolutismo religioso, no está totalmente alejado de la lógica materialista que él encontraba tan espiritualmente ofensiva. Ni es su obra tan irrelevante como podría pensarse en una actualidad atrapada entre el infinito «malo» de la ironía deconstructiva y ciertas teorías en torno al sujeto político excesivamente totalizadoras y cerradas. El sujeto de la fe, abandonando el solaz de una ética idealista, consciente de sí mismo como ser radicalmente desarraigado y descentrado, vuelve su rostro horrorizado a su propia implicación culpable en el crimen de la historia, y en esa crisis de arrepentimiento revolucionario o *metanoia* es liberado a fin de que pueda valerse de ciertas posibilidades transformativas para el futuro. Paralizado por un compromiso unilateral escandaloso a ojos del pluralismo liberal, y viviendo sin embargo en el temor y el temblor de una irresoluble ambigüedad, se ve forzado a reconocer la alteridad y la diferencia, todo el territorio de lo indómitamente particular, en el mismo instante en que busca incansablemente rehacerse dentro de una orientación fundamental y exclusiva de su ser. Al mismo tiempo dependiente y autodeterminado, se apropia de su propia «insignificancia» y se convierte por ese acto, aunque siempre de manera precaria y provisional, en un ser históricamente determinado. Si el sujeto vive con una intensa seriedad, no puede por menos de vivir también con comicidad e ironía: conociendo su propia opción revolucionaria de ser una mera locura a los ojos del mundo y alegrándose secretamente de tal incongruencia mientras mantiene el más serio de los semblantes. Listo para abandonar su identidad en la confianza de que alguna sabiduría insondable pueda brotar de tal locura, renuncia sin embargo al utopismo «malo» de cualquier síntesis final en aras de una existencia eternamente inconclusa. Pero

esa finalidad abierta no es tanto una espiral de autoironía inclinada a evadirse como una decisión personal continuamente renovada.

No es la parcialidad de la época la que tiene que ser criticada, remarca Kierkegaard, sino su *abstracta* parcialidad. Albergar pureza de corazón es desear una sola cosa; y una existencia auténtica debe, por tanto, rechazar la seductora totalidad de lo estético, la creencia de que lo bueno se halla en el rico y múltiple desdoblamiento de las capacidades humanas. Es en este sentido en el que la obligación y la estética son para Kierkegaard irreconciliables. Para obtener un punto de vista alternativo —un compromiso unilateral tan inquebrantable como el de Kierkegaard, aunque a favor del desarrollo creativo total— debemos dirigirnos a la obra de Karl Marx.

8

LO SUBLIME MARXISTA

Por lo visto hasta el momento en esta exposición, no parece que a lo estético, entendido como una suerte de materialismo incipiente, le haya ido especialmente bien. De hecho, hay un sentido en el que lo que hemos visto hasta el momento como estético (*aesthetic*) podría describirse más exactamente como anestésico (*anaesthetic*). Kant expulsa toda sensualidad de la representación estética, y deja tras él sólo una forma pura; tal y como señalan Pierre Bourdieu y Alain Darbel, el placer estético kantiano es «un placer vacío que contiene dentro de sí la renuncia al placer, un placer purificado de placer»[1]. Schiller disuelve lo estético en una especie de fructífera indeterminación creativa, enfrentada al reino material que pretende, sin embargo, transformar. Hegel resulta fastidiosamente selectivo respecto al cuerpo, ya que avala sólo aquellos sentidos que, de algún modo, parecen intrínsecamente receptivos a la idealización; mientras que en manos de un Schopenhauer lo estético termina siendo un implacable rechazo de la misma historia material. Si Kierkegaard vuelve a la esfera estética, es en gran medida de una forma negativa: lo estético, una vez que se consume la belleza, se torna, en efecto, sinónimo de fantasía ociosa y apetito degradado. El discurso que irrumpía con Baumgarten para reconciliar sensibilidad y espíritu terminaba así fuertemente polarizado entre un idealismo antisensual (Schopenhauer) y un pertinaz materialismo (Kierkegaard).

1. P. Bourdieu y A. Darbel, *La Distinction: critique sociale du jugement*, Paris, 1979, p. 573 [*La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, trad. de M.ª C. Ruiz de Elvira Hidalgo, Taurus, Madrid, 1998].

Si este diagnóstico es correcto, podría parecer que la única estrategia fructífera es la de volver al principio y reconsiderarlo todo desde el comienzo, pero esta vez desde el punto de partida del propio cuerpo. El materialismo implícito de lo estético podría quedar aún a salvo; pero si puede ser liberado del lastre del idealismo que lo abruma, esto sólo puede tener lugar mediante una revolución en el pensamiento que tenga su punto de partida más en el propio cuerpo que en una razón luchando por hacerse un hueco. ¿Qué ocurriría si la idea de razón pudiera generarse a partir del mismo cuerpo en vez de que el cuerpo se incorporara a una razón ya siempre emplazada en su sitio? ¿Qué pasaría si fuera posible, en una apuesta a vida o muerte, volver a trazar los propios pasos y reconstruir todo (ética, historia, política, racionalidad) desde los cimientos corporales? Es innegable que un proyecto así estaría cargado de peligros: ¿cómo podría quedar a salvo del naturalismo, del biologicismo, del empirismo sensual, del materialismo mecánico o del falso trascendentalismo del cuerpo, a la postre tan paralizante como las ideologías a las que pretende oponerse? ¿Cómo puede el cuerpo humano, en parte él mismo un producto de la historia, ser considerado como la fuente de la historia? ¿No se convierte el cuerpo en esta empresa sencillamente en otra prioridad privilegiada, tan espuria en su autofundamentación como el yo de Fichte?

Podría haber, sin embargo, algún tipo de laboriosa actividad primordial cuyo recorrido abarcara del dedo prensil o el impulso oral al éxtasis místico y el complejo industrial militar. Es precisamente este tipo de proyecto el que emprenderán con arrojo los tres pensadores «estéticos» más importantes de la era moderna —Marx, Nietzsche y Freud—: Marx con el cuerpo que trabaja, Nietzsche con el cuerpo como poder y Freud con el cuerpo del deseo. La cuestión inmediata que surge entonces es saber cómo es posible hablar siquiera de esta posibilidad teórica, pues, ¿qué se puede decir de una forma de pensamiento que se niega a sí misma? Es decir, que se niega a sí misma como realidad autónoma, devolviéndonos por otro lado a los intereses corpóreos desde los que fue generada. «El mismo elemento de pensamiento», escribe Karl Marx, «el elemento de la expresión vital del pensamiento, el *lenguaje*, es de naturaleza sensible»[2]. Si un discurso materialista no traiciona necesariamente sus propios planteamientos mientras se expresa, esto se debe, tal como Marx sugiere, a que la reflexión teórica debe en sí misma ser comprendida como práctica material.

2. K. Marx, *Economic and Philosophical Manuscripts*, en *Karl Marx: Early Writings*, introd. de L. Colletti, Hardmondsworth, 1975, p. 356 (en adelante: Colletti, *EPM*) [*Manuscritos: economía y filosofía*, trad., introd. y notas de F. Rubio Llorente, Alianza, Madrid, 1995].

En los *Manuscritos de economía y filosofía* (*MEF*) escribe Marx:

> *La sensibilidad* [*Sinnlichkeit*] debe ser la base de toda ciencia. Sólo cuando la ciencia arranca de aquí bajo la doble forma de la conciencia sensible y la necesidad sensible —esto es, sólo cuando la ciencia parte de la naturaleza— se trata de una ciencia *real*. La totalidad de la historia es una preparación, un desarrollo para que el *«hombre»* se convierta en el objeto de la conciencia sensible y para que las necesidades del «hombre como hombre» lleguen a ser necesidades (sensibles)[3].

Casi un siglo después de la proclamación por parte de Alexander Baumgarten de una nueva ciencia, Marx apela a su reinvención. Sin embargo, lo estético, esa humilde prótesis de la razón, ha suplantado a decir verdad lo que supuestamente tenía que complementar. La percepción material, de acuerdo, ¿pero como la base de todo conocimiento? ¿Hasta qué punto significa esto algo más que un vulgar empirismo? Marx dedicará la mayor parte de los *MEF* a pensar toda la historia y la sociedad de nuevo, esta vez desde la primacía corporal. Elaine Scarry ha subrayado cómo Marx a lo largo de sus escritos «asume que el mundo es el cuerpo del ser humano y que, una vez proyectado ese cuerpo en el mundo construido, hombres y mujeres pierden su corporalidad y se espiritualizan»[4]. El sistema económico de producción, como Scarry señala, es para Marx una especie de metáfora materializada del cuerpo, como cuando habla en los *Grundrisse* de la agricultura como una transformación del suelo en prolongación del cuerpo. El Capital actúa como el cuerpo sucedáneo del capitalista, proporcionando una forma vicaria de sensibilidad; y si la esencia fantasmagórica de los objetos es el valor de cambio, su valor de uso material, tal como Marx comenta de nuevo en los *Grundrisse*, es el que les confiere existencia corpórea.

La historia que el marxismo tiene que contar es un cuento clásicamente *hybrístico* de cómo el cuerpo humano, a través de esas extensiones de sí mismo que llamamos sociedad y tecnología, llega a rebasarse a sí mismo y se transporta hasta la nada, abstrayendo su propia riqueza material hasta hacer de ella una cifra mientras convierte el mundo en su propio órgano corpóreo. Que esta tragedia acontezca no

3. Colletti, *EPM*, p. 355.
4. E. Scarry, *The Body in Pain*, Oxford, 1987, p. 244.

es, por supuesto, una simple cuestión de arrogancia tecnológica, sino de las condiciones sociales dentro de las cuales dicho desarrollo tecnológico tiene lugar. Puesto que éstas son condiciones de lucha en las que los frutos del trabajo son fieramente disputados, se necesita una serie de instituciones sociales que tengan, entre otras funciones, la tarea de regular y estabilizar estos conflictos que, de lo contrario, serían destructivos. Los mecanismos por los que esto puede llevarse a cabo —represión, sublimación, idealización, desaprobación— son tan familiares al discurso psicoanalítico como al político. Sin embargo, la disputa por la apropiación y por el control de los poderes del cuerpo no se sofoca con tanta facilidad, y quedará grabada como tal en el seno de las mismas instituciones que intentarán reprimirla. De hecho, esta lucha es tan urgente e incesante que lastra la totalidad de esa historia institucional, deformándola hasta sacarla de quicio y desvirtuándola hasta la deformación. Este proceso, en el que la contención sobre los poderes corporales canaliza radicalmente nuestra vida intelectual e institucional, es conocido en el marxismo como la doctrina de la base y la superestructura. Al igual que el síntoma neurótico, la superestructura es ese emplazamiento en el que el cuerpo reprimido logra manifestarse ante aquellos que pueden interpretar los signos. Dado que existen determinados cuerpos —nacidos «prematuramente», potencialmente comunicativos, necesitados de trabajo— que producen, a diferencia de otros cuerpos animales, una historia, el marxismo es la narración de cómo esa historia escapa de ese control sobre el cuerpo hasta ponerse en contradicción consigo misma. Describir una forma particular del cuerpo como histórica significa decir que es continuamente capaz de hacer algo a partir de eso que la constituye. El lenguaje es, en este sentido, el mismo paradigma de la historicidad humana, en tanto que es un sistema cuya peculiaridad se cifra en posibilitar situaciones susceptibles de transgredir su propia estructura formal. Sin embargo, un aspecto de esta inconmensurable capacidad para la autotrasgresión, por parte del animal lingüísticamente productivo, es la capacidad de prolongar su cuerpo en una red de abstracciones que terminan violando su propia naturaleza sensible.

Si Marx puede reivindicar una ciencia basada en lo material sin caer en el empirismo más tópico, es porque los sentidos para él no son tanto una región aislada, cuyas «leyes» podrían ser entonces analizadas racionalmente, como la forma de nuestras relaciones prácticas con la realidad. Así escribe Jürgen Habermas:

> La objetividad de los posibles objetos de la experiencia se funda [según Marx] en la identidad de un sustrato natural, a saber, el de la organización corporal del hombre orientada a la acción, y no en una unidad original de apercepción [...][5].

La percepción sensible para Marx es antes que nada la estructura constitutiva de la práctica humana, no un conjunto de órganos contemplativos; en realidad, esto último sólo es posible en la medida en que existe lo primero. La propiedad privada es así la «expresión material» del extrañamiento de la humanidad respecto a su propio cuerpo, el sombrío desplazamiento de nuestra plenitud material hacia un único impulso de posesión:

> *Todos* los sentidos físicos e intelectuales han sido reemplazados por el simple extrañamiento de *todos* esos sentidos: el sentido de *tener*. De este modo, pudiendo haber dado a luz su riqueza interior, la naturaleza humana ha sido reducida a su pobreza absoluta[6].

Lo que tiene lugar bajo el capitalismo para el joven Marx es una especie de división y polarización de la vida material en dos direcciones antitéticas, cada una de ellas una grotesca parodia del cuerpo auténticamente sensible. En un determinado nivel, el capitalismo reduce la plenitud corporal de hombres y mujeres a «una grosera y abstracta simplicidad de necesidades»; abstracta porque, cuando lo que está en liza es la supervivencia puramente material, las cualidades sensibles de los objetos a las que tienden dichas necesidades dejan de importar. En lenguaje freudiano, se podría decir que la sociedad capitalista colapsa los *impulsos* —gracias a los cuales el cuerpo humano trasciende sus propios límites— y los convierte en *instintos*, esos requerimientos fijos y monótonamente repetitivos que encarcelan al cuerpo dentro de sus propios límites:

> Reduciendo las necesidades del trabajador a la más ínfima nimiedad necesaria para mantener su existencia física y reduciendo su actividad al movimiento mecánico más abstracto [...] el economista político declara que el hombre no tiene otras necesidades, ni en la esfera de actividad ni en la de consumo [...] Pero es él quien convierte al trabajador en un ser sin necesidades ni sentidos y hace de la actividad del trabajador una pura abstracción de toda actividad[7].

5. J. Habermas, *Knowledge and Human Interests*, Oxford, 1987, p. 35 [*Conocimiento e interés*, trad. de M. Jiménez Redondo, J. F. Ivars y L. Martín Santos, rev. de J. Vidal Beneyto, Taurus, Madrid, 1989].
6. Colletti, *EPM*, p. 352. Cf. asimismo I. Mészarós, *Marx's Theory of Alienation*, London, 1970, parte II, cap. 7.
7. Colletti, *EPM*, p. 360.

Ahora bien, si el capitalista despoja al trabajador de sus sentidos, no menos confisca los suyos:

> Cuanto menos comas, bebas, compres libros, vayas al teatro, vayas a bailar, vayas a beber, pienses, ames, teorices, cantes, pintes, luches, etc., más *ahorras* y mayor será el tesoro que ni polillas ni gusanos pueden consumir: tu *capital*[8].

La notable ventaja del capitalista sobre el trabajador es que el primero pasa por una especie de doble desplazamiento. Una vez alienada su vida sensible en el capital, él entonces es capaz, aunque de manera vicaria, de recuperar esa extrañada sensualidad gracias al poder del mismo capital:

> Todo lo que eres incapaz de hacer, tu dinero lo puede hacer por ti: puede comer, beber, ir a bailar, ir al teatro, puede apropiarse del arte, del conocimiento, de las curiosidades históricas, del poder político, puede viajar, es capaz de hacer todas esas cosas por ti [...][9].

El Capital es un cuerpo fantasmal, un monstruoso *Doppelgänger* que acecha fuera mientras su señor duerme, y que consume mecánicamente los placeres a los que austeramente éste último renuncia. Cuanto más abjura el capitalista de su propio placer, y, en lugar de esto, dedica sus esfuerzos a modelar esta especie de zombi *alter ego*, más satisfacciones de segunda mano es capaz de cosechar. Tanto el capitalista como el capital son imágenes de muertos vivientes, el uno animado aunque anestesiado, el otro inanimado aunque activo.

Si este brutal ascetismo es uno de los aspectos de la sociedad capitalista, la imagen invertida que se refleja en su espejo es un colosal esteticismo. Si la existencia material se desnuda en determinado nivel hasta convertirse en un esqueleto de necesidades es sólo para inflarse extravagantemente en otro. La antítesis del esclavo del salario, biologicista hasta la ceguera, es el ocioso exótico, el parásito autocomplaciente para el que «la realización de las capacidades esenciales del hombre supone sencillamente la realización de su propia existencia desordenada, de sus antojos y nociones caprichosas y absurdas»[10]. Si el trabajador es destrozado por la necesidad, el haragán de clase alta está lisiado por la falta de ésta. El deseo, no frenado por las circunstancias materiales, se convierte en el algo perversamente autoproductivo, un asunto de «apetitos antinaturales e *imaginarios*» que cínicamente se entrega al lujo de sus propias sofisticaciones. Esta figura es para Marx el correlato social del idealismo filosófico, tanto como, de hecho, lo es, no sin caer en lo paradójico, el más prosaicamente material de todos los fenómenos: el dinero. El dinero es para Marx, idealista de cabo a rabo, un territorio de fantasía quimérica en el que toda identidad es efímera y cualquier objeto puede ser transmutado en cualquier otro de un plumazo. Al igual que los apetitos imaginarios del parásito social, el dinero es un fenómeno puramente estético, autoalimentado, autorreferencial, autónomo respecto a toda verdad material y capaz de convertir como por arte de magia una infinita pluralidad de mundos en una existencia concreta. El cuerpo humano bajo el capitalismo está, por tanto, dividido por la mitad, traumáticamente dividido entre un materialismo grosero y un idealismo caprichoso, demasiado ausente o demasiado antojadizo, hendido hasta la médula o henchido de un perverso erotismo. El aspecto dialéctico, tal como se podría esperar, es que cada uno de esos opuestos confiere existencia al otro. El narcisismo y la necesidad, los apetitos hambrientos y desorbitantes, son (como Theodor Adorno podría haber dicho) las mitades partidas de una libertad corporal integral que, sin embargo, no logran unificar.

8. *Ibid.*, p. 361.
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*, p. 359.

La meta del marxismo es devolver al cuerpo sus capacidades expropiadas; pero sólo aboliendo la propiedad privada podrán los sentidos volver a su verdadero lugar. Si el comunismo es necesario, es porque no somos capaces de sentir, gustar, oler y tocar tan plenamente como podríamos:

> La abolición de la propiedad privada supone, por tanto, la *emancipación* completa de todos los sentidos y todas las cualidades humanas. Ahora bien, se trata de esta emancipación precisamente porque todos estos sentidos y cualidades se han vuelto *humanos*, tanto subjetivamente como objetivamente. El ojo se ha convertido en un ojo *humano*, igual que su objeto se ha vuelto un objeto social, *humano*, creado por el hombre para el hombre. Los sentidos se han convertido por tanto inmediatamente en *teóricos* en su praxis. Se relacionan con la cosa por la cosa misma, pero ésta es una relación *humana objetiva* para sí misma y para el hombre, y viceversa. La necesidad y el disfrute han perdido por tanto su naturaleza *egoísta*, y la naturaleza ha transformado su mera *utilidad* en el sentido de que su uso se ha transformado en un uso *humano*[11].

11. *Ibid.*, p. 351.

Marx es más profundamente estético cuando cree que el empleo de los sentidos, poderes y capacidades humanas es un fin absoluto en sí mismo, sin necesidad alguna de una justificación utilitaria; pero el despliegue de esta riqueza material dirigida al propio beneficio sólo puede ser conseguido, paradójicamente, a través de una práctica rigurosamente instrumental que pasa por el derrocamiento de las relaciones sociales burguesas. Sólo cuando los impulsos corporales hayan sido liberados del despotismo de la necesidad abstracta, y el objeto haya sido restaurado, de modo similar, de la abstracción funcional hasta convertirse en un valor de uso materialmente individual, será posible vivir estéticamente. Sólo subvirtiendo el Estado seremos capaces de experimentar nuestros cuerpos. Puesto que la subjetividad de los sentidos humanos es un hecho objetivo de principio a fin, el producto de una historia material compleja, sólo a través de una transformación histórica objetiva puede emerger esa subjetividad material:

> Sólo a través de la riqueza objetivamente desarrollada del ser humano, puede cultivarse y crearse la riqueza de la sensibilidad *humana* subjetiva —un oído musical, un ojo para la belleza formal, en una palabra, *sentidos* capaces de goces humanos—. Pues no sólo los cinco sentidos, sino también los llamados sentidos espirituales, los sentidos prácticos (voluntad, amor, etc.) en una palabra, el *sentido* humano, la humanidad de los sentidos, se constituyen únicamente a través de la existencia de *su* objeto, a través de la naturaleza *humanizada*. *Cultivar* los cinco sentidos implica un trabajo de toda la historia universal hasta nuestros días. El *sentido* que es prisionero de la grosera necesidad práctica sólo tiene un sentido *restringido*. Para el hombre que está muriendo de hambre no existe la forma humana de la comida, sólo existe su forma abstracta; si ésta se presentara en su forma más grosera, sería difícil decir entonces en qué se diferencia esta forma de alimentarse de la de los *animales* [...] La sociedad que está *completamente desarrollada* produce un hombre provisto de toda la riqueza de su ser, ese hombre *rico* que está *profunda y abundantemente dotado de todos los sentidos*, y como realidad constante[12].

Mientras que el pensamiento burgués estético suspende, durante un momento excepcional, la distinción entre sujeto y objeto, Marx preserva esta distinción superándola. A diferencia del idealismo burgués, él insiste en los presupuestos materiales objetivos de la emancipación material; sin embargo, los sentidos son ya a la vez objetivos y subjetivos, tanto modalidades de la práctica material como riqueza

12. *Ibid.*, p. 353.

de la experiencia. Lo que él llama la «historia de la industria» puede ser objeto de una doble lectura: lo que desde el punto de vista del historiador constituye una acumulación de fuerzas productivas es, hablando desde un punto de vista fenomenológico, el texto materializado del cuerpo humano, el «libro abierto de las capacidades esenciales del hombre». Las capacidades materiales y las instituciones sociales son mutuamente el *anverso* y el *reverso*, perspectivas divergentes de un mismo fenómeno; y del mismo modo que el discurso de la estética, con Baumgarten, se desarrolló como un intento de cartografiar esas características materiales que una racionalidad objetivista amenazaba con suprimir, también Marx nos advierte que «una *psicología* para la que permanezca cerrado este libro [de los sentidos], es decir, precisamente la parte de la historia más tangible y accesible, nunca podrá llegar a convertirse en una ciencia *real* con un contenido genuino»[13]. Lo que se necesita es una forma de conocimiento que pueda examinar los presupuestos materiales de las diferentes relaciones sensibles con el mundo: «La percepción sensible del fetichista es diferente de la de un griego porque su existencia material también es diferente»[14].

Los Manuscritos de París de Marx sobrepasan así de golpe la dualidad entre lo práctico y lo estético que subyace en el corazón del idealismo filosófico. Al redefinir los órganos de los sentidos reificados y mercantilizados de esa tradición como productos históricos y formas de práctica social, Marx reubica la subjetividad corporal como dimensión de una historia industrial en desarrollo. Sin embargo, este freno juicioso a la subjetividad idealista se lleva por completo a cabo, irónicamente, en nombre del sujeto: la única razón para recordar ese carácter objetivo del sujeto es la comprensión de las condiciones políticas de partida dentro de las cuales los poderes subjetivos pueden ser ejercitados como puros fines en sí mismos. En un sentido, lo «estético» y lo «práctico» están ligados de forma indisoluble; en otro sentido, lo último sólo existe gracias a lo primero. Tal como Margaret Rose ha señalado, Marx invierte el planteamiento de Schiller al concebir la libertad humana más como un problema de la realización de los sentidos que como una liberación de ellos[15]; pero, por otro lado, hereda el ideal estético schilleriano del desarrollo humano pleno, multifacético, y, al igual que hacen los pensadores estéticos idealistas, sostiene firmemente que las sociedades humanas son, o

13. *Ibid.*, p. 354.
14. *Ibid.*, p. 364.
15. M. Rose, *Marx's Lost Aesthetic*, Cambridge, 1984, p. 74.

deberían ser, fines en sí mismas. El intercambio social no requiere una base metafísica o utilitaria, sino que es una expresión natural del «ser genérico» humano. Al igual que Schiller, en la conclusión de sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, nos habla de una sociedad humana que nace por motivaciones pragmáticas, pero que logra evolucionar más allá de tal utilidad y convertirse en un placentero fin en sí mismo, Marx descubre las líneas básicas de dicha vinculación «estética» justo en el corazón de lo políticamente instrumental:

> Cuando los *obreros* comunistas se asocian, su motivo principal es, en principio, la instrucción, la propaganda, etc. Pero al mismo tiempo adquieren con ello una nueva necesidad, la necesidad de la solidaridad, de modo que lo que aparecía en un primer momento como medio se convierte en un fin en sí mismo. Donde puede observarse este desarrollo práctico de manera más llamativa es en las reuniones de los trabajadores socialistas franceses. Fumar, comer y beber, etc., no son ya puros medios para crear vínculos entre la gente. La compañía, la asociación, la conversación, que a su vez tienen la solidaridad como su meta, les bastan. Entre ellos la fraternidad del hombre no es una frase vacía, sino una realidad. En sus rostros, endurecidos por el trabajo, resplandece la nobleza del hombre[16].

Si la producción es un fin en sí mismo para el capitalismo, también lo es, aunque en un sentido diametralmente distinto, para Marx. La actualización de las potencialidades humanas es una necesidad placentera de la naturaleza humana, y no requiere más justificación funcional que la obra de arte. De hecho, el arte se configura para Marx como paradigma ideal de producción material precisamente por ser tan evidentemente «autotélico»:

> Un escritor *no* considera sus obras como un medio orientado a un fin; son un fin en sí mismas; y son en tan escasa medida «medios» para él mismo y para los otros que sacrificará, en el caso de que sea necesario, su propia existencia en aras de la de ellas[17].

En este sentido los *Grundrisse* hablan del trabajo manual medieval como algo que es «sólo artístico a medias, y tiene su fin en sí misma»[18], y en los *MEF* Marx define la «verdadera» productividad

16. Colletti, *EPM*, p. 365.
17. Citado por S. S. Prawer, *Karl Marx and World Literature*, Oxford, 1976, p. 41.
18. K. Marx, *Grundrisse*, Harmondsworth, 1973, p. 511 [*Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1971].

humana como el impulso para crear en libertad a partir de la necesidad inmediata. La gratuidad del arte, su trascendencia respecto a la sordidez de la utilidad, contrasta con el trabajo forzado en la misma medida en que el deseo humano difiere del instinto biológico. El arte es así una forma de suplemento creativo, un excedente radical de la necesidad; en terminología lacaniana, es lo que permanece cuando la necesidad se sustrae del deseo.

Es, sobre todo, en el concepto de valor de uso donde Marx deconstruye la oposición entre lo práctico y lo estético. Cuando escribe acerca de los sentidos emancipados que se han vuelto «teóricos en su praxis inmediata», quiere decir que la teoría, la contemplación placentera de las cualidades materiales de un objeto, es un proceso activo en el seno de nuestras relaciones funcionales con él. Experimentamos la riqueza sensual de las cosas al incluirlas dentro de nuestros proyectos significativos: una actitud que difiere, por un lado, del grosero instrumentalismo del valor de cambio y, por otro, de cualquier tipo de especulación estética desinteresada. Lo «práctico» para Marx incluye ya esta apertura «estética» a lo particular; sus enemigos gemelos son la abstracción mercantilizada tanto del objeto como del impulso, y las fantasías estetizantes del parásito social, que rompe el lazo entre el uso y el placer, la necesidad y el deseo, y de ese modo permite que los últimos se consuman en una desconexión privilegiada de la determinación material. En la medida en la que este idealismo convierte el placer y el deseo como tales en mercancías, estos enemigos gemelos se fusionan disimuladamente; lo que el rico ocioso consume es el narcisismo de sus propios actos de consumo placentero. Para el mismo Marx, no es el uso de un objeto lo que contradice su ser estético, sino esa abstracción suya que lo convierte en vacío receptáculo, una situación que surge del dominio del valor de cambio y de la deshumanización de la necesidad. Tanto la estética clásica como el fetichismo de la mercancía purgan la especificidad de las cosas, despojándolas de su contenido sensible hasta convertirlas en una pura idealidad formal. Es en este sentido en el que lo estético en Marx, profundamente antikantiano, es también lo antiestético, la ruina de toda contemplación desinteresada. La utilidad de los objetos es condición, no antítesis, de nuestra apreciación respecto a ellos, de igual modo que nuestro placer en el intercambio social no es separable de su necesidad.

Si el joven Marx es antikantiano en este sentido, es bastante kantiano en otro. En los *MEF* escribe:

> Sólo cuando la realidad objetiva se convierte universalmente para el hombre en la realidad de las fuerzas humanas esenciales y, en esa me-

> dida, en realidad de sus *propias* fuerzas esenciales, es cuando todos los *objetos* se convierten para él en *objetivación de sí mismo*, objetos que afirman y realizan su individualidad, objetos *suyos*, esto es, *él mismo* se hace objeto[19].

Nada podría estar más lejos de Kant que la posición planteada en esta afirmación; pero es difícil ver cómo difiere en un sentido epistemológico de la relación especular e imaginaria entre sujeto y objeto delineada en la tercera *Crítica*. *Los Manuscritos de París* podrían así bosquejar una deconstrucción fundamental de la antinomia entre Naturaleza y humanidad, en tanto que la primera está constantemente humanizada, y la segunda gradualmente naturalizada a través del trabajo emancipado. Este equilibrado intercambio, en donde sujeto y objeto se entremezclan incesantemente, es para Marx una esperanza histórica, mientras que para Kant es una hipótesis regulativa; pero lo cierto es que no existe aquí una distancia insuperable entre el sujeto y el objeto confirmante en Marx, y la melancólica visión kantiana de una representación estética provista de una finalidad edificante para la humanidad. Será tarea de un materialismo marxista posterior destruir este encierro imaginario; éste insistirá en la heterogeneidad de la materia a la conciencia, en lo material entendido como una exterioridad irreductible susceptible de infligir una herida necesaria en nuestro narcisismo. El tema de la identidad especular de sujeto y objeto, por otro lado, no aparecerá en la obra última de Marx y Engels sino en Georg Lukács y en algunas corrientes del marxismo occidental.

Si el joven Marx mantiene en este aspecto una relación ambivalente con Kant, es ambiguo en términos parecidos en su relación con Schiller. Marx, como hemos señalado, hereda la preocupación «desinteresada» de Schiller por la realización completa de las capacidades humanas como un fin en sí mismo[20]; pero el proceso por el que esto puede ser factible en la historia está tan alejado del desinterés clásico como uno puede imaginarse. La escandalosa originalidad de Marx consiste en enganchar esta noble visión schilleriana de una humanidad simétrica y multifacética a unas fuerzas políticas extremadamente parciales, particulares y unilaterales. Los medios y los fines del comunismo están enfrentados de una manera interesante: la *Humanität* tradicionalmente concebida será parida por todos aquellos cuya humanidad se encuentre más lisiada y mermada; la sociedad estética

19. Colletti, *EPM*, pp. 352-353.
20. D. McLellan, *Marx Before Marxism*, Harmondsworth, 1972, pp. 243-244.

será así el fruto de la acción política más decididamente instrumental; la pluralidad definitiva de las capacidades sólo emergerá del partidismo más determinado. Es como si Marx cruzara el humanismo de Weimar con el implacable *compromiso* de un Kierkegaard: la emancipación desinteresada de las facultades humanas se cumplirá no pasando de largo ante los intereses sociales específicos, sino atravesándolos totalmente y saliendo por el otro lado. Sólo un movimiento de este tipo puede resolver el enigma schilleriano de cómo una cultura ideal, por definición hostil a intereses particulares, puede llevar a cabo su existencia material sin ponerla en peligro fatalmente.

El discurso de la estética apunta a una gravosa alienación entre los sentidos y el espíritu, el deseo y la razón. Para Marx esta alienación está enraizada en la naturaleza de la misma sociedad de clases. Con la instrumentalización progresiva de la Naturaleza y la humanidad bajo el capitalismo, el proceso laboral se desarrolla bajo el dominio de una ley abstracta e impuesta que destierra fuera de sí misma todo placer corpóreo. El placer, como Marx argumenta en *La ideología alemana*, se convierte entonces en un culto filosófico menor propio de la clase gobernante. Bajo estas condiciones parece imposible armonizar el «espíritu» y los «sentidos», reconciliar las formas coercitivas racionales de la vida social con sus groseros contenidos particulares. En este orden social, una identidad «estética» de forma y contenido se antoja inalcanzable. Esta dicotomía se abre entonces camino a través del cuerpo humano: a medida que las capacidades productivas del cuerpo se racionalizan y mercantilizan, sus impulsos simbólicos y libidinales o bien son abstraídos hasta convertirlos en un desear grosero, o bien son eliminados como redundantes. Retirados del proceso de trabajo, se canalizan, sin embargo, en tres enclaves aislados de progresiva relevancia marginal: arte, religión y sexualidad. Una práctica estética «verdadera» (una relación con la Naturaleza y la sociedad que podría ser a la vez material y racional) se bifurca así en un ascetismo brutal por un lado y un barroco esteticismo por el otro. Suprimida de la producción material, la creatividad humana se disipa en una fantasía idealista o se arruina en esa parodia cínica de ella misma conocida como impulso posesivo. La sociedad capitalista es a la vez una orgía de ese deseo anárquico y el reino de una razón supremamente incorpórea. A modo de un artefacto sorprendentemente mal conseguido, sus contenidos materiales degeneran en una inmediatez totalmente grosera, mientras que sus formas dominantes crecen rígidamente abstractas y autónomas.

La estética es, entre otras cosas, un intento de reunir estas esferas sociales divididas, reconociendo en ellas *à la* Baumgarten alguna ló-

gica homóloga. Una razón peligrosamente formalista debe reincorporar eso que el sistema capitalista rechaza como material último de desecho. Si la razón y el placer mantienen una mala relación, el artefacto puede ofrecer modelos de reconciliación, mientras sensibilice la primera y racionalice el segundo a la manera del impulso de juego schilleriano. Éste puede ofrecer, por tanto, una solución clarificadora al problema de la libertad y la necesidad, toda vez que la libertad en estas condiciones sociales ha caído en la anarquía, y la necesidad en un férreo determinismo. Veremos más adelante en el caso de Nietzsche cómo la creación artística promete deconstruir esta oposición: cuán maravillosamente irresoluble es saber si el artista, en el acto de producción, es absolutamente libre o está dominado por alguna lógica inexorable. La estética busca resolver de una forma imaginaria el problema de por qué, bajo ciertas condiciones históricas, la actividad humana corporal genera un conjunto de formas «racionales» por las que el cuerpo mismo queda entonces confiscado. El mismo Marx unificará lo material y lo racional en el concepto de valor de uso; pero dado que no puede haber liberación del valor de uso mientras la mercancía domine con supremacía, «la resolución de las mismas antítesis *teóricas* sólo es posible de un modo *práctico*»[21]. Si lo estético ha de realizarse, ha de pasar por lo político que secretamente siempre ha sido. Si la herida entre el grosero apetito y la razón incorpórea tiene que ser restañada, sólo puede serlo a través de una antropología revolucionaria que rastree las raíces de la racionalidad humana hasta su origen escondido: las necesidades y capacidades del cuerpo productivo. Es en la realización de tales necesidades y capacidades donde ese cuerpo deja de ser idéntico a sí mismo y se abre a un mundo social compartido, dentro del cual sus propias necesidades y deseos tienen que ser sopesados junto a los de los demás. Es este camino el que nos conduce directamente del cuerpo creativo a asuntos tan aparentemente abstractos como la razón, la justicia y la moralidad, cuestiones a través de las cuales la sociedad burguesa ha logrado acallar el clamor inadecuado del cuerpo y sus intereses concretos.

Muchas de las categorías económicas cruciales de Marx son implícitamente estéticas; de hecho, como Mijail Lifshitz nos recuerda, Marx se embarcó en un estudio detallado del especialista en estética Friedrich Vischer justo a las puertas de su principal obra económica[22]. Si existe un lugar privilegiado en sus escritos donde el problema de lo abstracto y lo concreto se desarrolla con peculiar agudeza, es

21. Colletti, *EPM*, p. 354.
22. M. Lifshitz, *The Philosophy of Art of Karl Marx*, London, 1973, pp. 95-96.

sin duda en ese conocido enigma metafísico que es la mercancía. La mercancía, podría decirse, es una especie de caricatura horrorosa del auténtico artefacto, algo reificado a modo de un objeto burdo en su particularidad y a la vez virulentamente antimaterial en su forma, algo densamente corpóreo y elusivamente espectral al mismo tiempo. Como W. J. T. Mitchell ha sugerido, «los términos que Marx utiliza para definir la mercancía se extraen del léxico de la estética y la hermenéutica romántica»[23]. La mercancía es para Marx el lugar de una curiosa perturbación en las relaciones entre espíritu y sensibilidad, forma y contenido, universal y particular: es objeto y no objeto a la vez, algo «perceptible e imperceptible a los sentidos» como él comenta en *El Capital*, una falsa concreción, pero también una falsa abstracción de las relaciones sociales. En la lógica engañosa del «ahora lo ves, ahora no», la mercancía está simultáneamente presente y ausente, es una entidad tangible cuyo significado es completamente inmaterial y está siempre en otro lugar, en sus relaciones formales de intercambio con otros objetos. Su valor es excéntrico a sí mismo, su alma o esencia está desplazada a otra mercancía cuya esencia está, de manera similar, en algún otro sitio, en un interminable aplazamiento de la identidad. En un profundo acto de narcisismo, la mercancía «considera cualquier otra mercancía como no más que la forma aparente de su propio valor»[24], y está promiscuamente ansiosa por intercambiar cuerpo y alma con ellas (*sic*). Está por completo desconectada de su propio cuerpo, ya que «la existencia de cosas *qua* mercancías, y la relación de valor entre los productos del trabajo que las *marca* como mercancías no tienen en absoluto conexión con sus propiedades físicas y con las relaciones materiales que surgen de ahí»[25]. La mercancía es un fenómeno esquizoide y autocontradictorio, un mero símbolo de sí mismo, una entidad cuyo significado y esencia están completamente enfrentados y cuyo cuerpo sensible existe sólo como el portador contingente de una forma extrínseca. El dinero, la mercancía universal, como Marx escribe en los *Grundrisse*, «implica la separación entre el valor de las cosas y su sustancia»[26].

Como la antítesis del objeto estético, una especie de artefacto fracasado, la esencia material de la mercancía es una mera ejemplifi-

23. W. J. T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, 1986, p. 188.
24. K. Marx, *Capital*, vol. 1, introd. de E. Mandel, Harmondsworth, 1976, p. 165 [*El Capital: crítica de la economía política*, trad. de V. Romano García, Akal, Madrid, 2000].
25. K. Marx, *Capital*, vol. 1, cit., p. 167.
26. K. Marx, *Grundrisse*, cit., p. 149.

cación azarosa de la ley abstracta del intercambio. Pero si éste es un caso de «mala» universalidad al estilo hegeliano, la mercancía como fetiche también ejemplifica una «mala» inmediatez, al negar las relaciones sociales generales dentro de las cuales ha sido producida. Como puro valor de cambio, la mercancía borra de sí misma cualquier fragmento material; como atractivo objeto con aura, hace alarde de su ser material único en una especie de espectáculo espurio de materialidad. Sin embargo, esta materialidad es en sí misma una forma de abstracción, que sirve así para bloquear las relaciones sociales concretas de su propia producción. Por un lado, la mercancía hace desaparecer la sustancia de esas relaciones; por otro lado, confiere a sus propias abstracciones una engañosa densidad material. En su esoterismo, así como en su rabiosa hostilidad a la materia, la mercancía es una parodia del idealismo metafísico; pero es también, como fetiche, el verdadero prototipo de la materialidad degradada. De esta manera conforma un espacio compacto en el que las penetrantes contradicciones de la sociedad burguesa convergen de una manera extraña.

Al igual que el pensamiento económico de Marx se vuelve hacia las categorías de forma y contenido, así ocurre también en sus escritos políticos. Cuando Marx acusa a Hegel de «formalismo político» en su *Crítica de la filosofía del Estado de Hegel*, sugiere que el pensamiento político de Hegel es cómplice de las condiciones reales de la sociedad burguesa, en la que la igualdad puramente abstracta de los individuos dentro del Estado se sublima y anula sus diferencias y desigualdades concretas en la sociedad civil. En esas condiciones, argumenta Marx en los *MEF*, «los seres humanos reales, la sociedad real» parecen simplemente «materia amorfa, inorgánica»[27]. Aquí, de nuevo, emergen el formalismo reificado y el materialismo grosero como imágenes recíprocamente invertidas en un espejo. La sociedad burguesa abre un fatal abismo entre el sujeto de la sociedad civil, en su «existencia material, individual e *inmediata*», y «el hombre abstracto y artificial, el hombre como una persona *alegórica* y *moral*» del Estado político[28]. Es en este sentido en el que «la perfección del idealismo del Estado [es] al mismo tiempo la perfección del materialismo de la sociedad civil»[29]. La emancipación política sólo será posible cuando esta dislocación entre lo abstracto y lo concreto, la forma y el contenido, haya sido superada, cuando «el hombre real e individual incorpore al ciudadano abstracto en sí mismo y como un hombre individual se convierta en un *ser genérico* en su vida empírica, su trabajo individual y sus relaciones individuales [...]»[30]. Sólo en la democracia, Marx afirma en la *Crítica de la Filosofía del Estado de Hegel*, «el principio *formal* es [...] idéntico al principio *material*»[31], y la particularidad concreta está en concordancia con el papel público y político personal. La sociedad democrática es el artefacto ideal, ya que su forma es la forma de su contenido: «En una democracia, la Constitución, la ley, esto es, el Estado político, es en sí mismo sólo una autodeterminación de la gente y un determinado contenido de la gente»[32]. Las sociedades no democráticas son obras de arte fracasadas, en las que la forma permanece extrínseca a la sustancia: la ley en dichas condiciones políticas fracasa en el hecho de dar forma a la materia de la vida social desde dentro y así, «es dominante, aunque sin dominar realmente, esto es, sin penetrar materialmente en el contenido de todas las esferas no políticas»[33]. En el Estado democrático, por el contrario, esta estructura jurídica abstracta será absorbida por la misma sociedad civil, para convertirse en su forma orgánica viviente. Los individuos formarán la sustancia del Estado en su particularidad única, y no como cifras públicas sin rostro. El contraste de Marx entre las sociedades no democráticas y las democráticas reproduce así la distinción kantiana entre una razón pura o práctica que es heterónoma de lo específico, y esa misteriosa «ley» estética que concuerda con el contenido material que organiza. La sociedad emancipada, tanto para Marx como para Rousseau, de quien él ha aprendido esta lección, es una fusión estética entre forma y contenido.

Esta fusión de forma y contenido podría ser, de hecho, el ideal estético de Marx. Él hablaba de la aspiración a dicha unidad en su propio estilo literario, escrupulosamente elaborado, y detestaba lo que veía como la desproporción típica del romanticismo: contenidos embellecedoramente prosaicos unidos a una ornamentación exótica. Es esta discrepancia, como veremos, la que se convertirá en la base de su crítica de las revoluciones burguesas en *El 18 Brumario de Louis Bonaparte*. En un artículo de 1842 acerca de las leyes de propiedad alemanas, Marx declara que «la forma no tiene valor a no ser que sea la forma de su contenido»[34].

27. Colletti, *EPM*, p. 186.
28. *Ibid.*, p. 234.
29. *Ibid.*, p. 233.
30. *Ibid.*, p. 234.
31. *Ibid.*, p. 88.
32. *Ibid.*, p. 89.
33. *Ibid.*
34. Citado por S. S. Prawer, *Karl Marx and World Literature*, cit., p. 291.

La clave para este ajustado equilibrio de forma y contenido es, para Marx, el concepto de *Maß*, que significa medida, modelo, proporción, moderación o incluso, a veces, la compacta estructura interna de un artefacto. Preservar la proporción adecuada, «para aplicar a cada objeto su modelo inherente»[35] parece el objetivo de Marx, que brinda así un punto de partida adecuado desde el cual criticar el capitalismo. Ya en la propia defensa de su tesis doctoral sobre la antigua Grecia, Marx contrastaba lo que él llamaba la «dialéctica de la medida» con el reino de la «inconmensurabilidad»; es un rasgo típico de su pensamiento en general el hecho de apreciar en la sociedad antigua una especie de simetría y proporción consecuentes respecto a su mismo atraso. Es esta creencia la que motiva sus famosas consideraciones en la introducción a los *Grundrisse* sobre la irrecuperable perfección del arte griego, enraizado en la inmadurez material[36]. También el capitalismo es un asunto de contención y constricción, en tanto que la camisa de fuerza del valor de cambio obstaculiza la libre producción del valor de uso; pero a diferencia de lo que sucede en la sociedad antigua, esos límites no conducen a ninguna simetría interna. Al contrario, el capitalismo es desmedido, atemperado, unilateral, desproporcionado: ofende tanto al sentido estético de Marx como a su sentido moral. De hecho, las dos facultades están profundamente interrelacionadas. El modo capitalista de producción, a decir verdad, despliega una medida: la del tiempo de trabajo. Sin embargo, una de las ironías del sistema es que, a medida que avanza hacia el estadio de la maquinaria, comienza progresivamente a socavar su propia norma. Así escribe Marx en los *Grundrisse*:

> El mismo capital es la contradicción en movimiento, en la medida en que presiona para reducir el tiempo de trabajo a un mínimo, mientras que postula el tiempo de trabajo, por otro lado, como única medida y origen de riqueza[37].

Una vez que la masa de trabajadores se haya apropiado de su propia plusvalía, se instaurará una nueva medida: la de las «necesidades del individuo social» que vendrá ahora a determinar la cantidad de tiempo gastado en el trabajo.

Si éste es un criterio de medida, lo cierto es que es notablemente flexible, ya que tales necesidades son para Marx, por supuesto, social

35. Colletti, *EPM*, p. 329.
36. K. Marx, *Grundrisse*, cit., pp. 110-111.
37. *Ibid.*, p. 706.

e históricamente variables. En la *Crítica del Programa de Gotha* se muestra severo con la idea de aplicar un mismo modelo para individuos inevitablemente desiguales, y reprocha a este recurso «socialista» ser un remanente de la legalidad burguesa. Si las necesidades humanas son históricamente transformables y abiertas, también debe serlo la medida de Marx; existe una cierta inconmensurabilidad en esta medida que la distingue de cualquier modelo universal ya fijado de antemano, aun cuando Marx no dedica mucho tiempo, dicho sea de paso, a la fantasía de las necesidades infinitamente ilimitadas. La auténtica riqueza, afirma en los *Grundrisse*, es «el ejercicio absoluto de las potencialidades creativas [humanas], sin más presuposición que su desarrollo histórico previo, que realiza esta totalidad de desarrollo, esto es, el desarrollo de todas las potencialidades humanas como fin en sí mismo, no midiéndola a la luz de un patrón *predeterminado*»[38]. Parece, pues, que el ejercicio de las capacidades creativas humanas es, de algún modo, su propia medida, y que trasgrede cualquier forma fijada o ya dada de antemano. Si la humanidad tiene que ser considerada, tal y como Marx sigue insistiendo, en su «movimiento absoluto de desarrollo», es entonces difícil ver cómo esta incesante mutabilidad, en la que la única norma parece el mismo cambio, no pone en cuestión el paradigma más estático y clásico del equilibrio entre forma y contenido. No se puede tratar entonces de un «patrón *predeterminado*», de formas y modelos extrínsecos al «contenido» mismo de la historia. Dicho contenido debe encontrar su propia forma, actuar conforme a su propia medida; y es difícil ver si esto significa el triunfo de una concepción «orgánica» de forma, o más bien la disolución general de la forma. Pues, ¿qué es lo que *conformará* este proceso constante de fuerzas libremente desarrolladas?

Cabría afirmar, pues, que hay dos estilos de «lo estético» operando en los textos de Marx que no son totalmente compatibles entre sí. Si uno puede ser llamado «lo bello», el otro debería ser denominado con propiedad «lo sublime». Existe, a ciencia cierta, un sublime «malo» para Marx, el que sigue las líneas básicas del «infinito malo» de Hegel: en éste se cifra el inquieto e incesante movimiento del mismo capitalismo, su implacable disolución de formas y mezcla de identidades, su confusión de todas las cualidades específicas en una indeterminada, un proceso puramente cuantitativo. El movimiento de la mercancía es en este sentido una forma de «mala» sublimidad, una cadena metonímica imparable en la que un objeto se refiere a otro y

38. *Ibid.*, p. 488.

éste a otro, hasta el infinito. Como lo sublime matemático de Kant, esta interminable acumulación de pura cantidad subvierte toda representación estable, y el dinero es su principal significante. En los *MEF* Marx escribe:

> La *cantidad* de dinero se convierte cada vez más en la única propiedad *importante*. Del mismo modo que reduce todo a su forma propia de abstracción, también se reduce a sí misma a lo largo de su propio movimiento en algo *cuantitativo*. La *inconmensurabilidad* y la *nomensurabilidad* se convierten en su auténtico modelo[39].

De nuevo, aunque ahora en un sentido negativo, la medida de Marx es en sí misma inconmensurable. El dinero para Marx es una especie de sublimidad monstruosa, un significante infinitamente multiplicador que ha roto toda relación con lo real, un idealismo fantástico que borra todo valor específico con la misma rotundidad con la que esas figuras más convencionales de la sublimidad —el rugiente océano, los riscos montañosos— engullen todas las identidades particulares en su ilimitada extensión. Lo sublime, para Marx, así como para Kant, es *das Unforme*: lo amorfo o monstruoso.

Este «mal» sublime, sin embargo, puede contraponerse a uno «bueno», que emerge de forma más evidente en *El 18 Brumario*[40]. Las primeras páginas de ese texto, sin duda la principal obra *semiótica* de Marx, describen las grandes revoluciones burguesas en medio de ese hiato entre forma y contenido, significante y significado, que el teórico estético clásico que hay en Marx encuentra tan absolutamente insoportable. En una especie de cambio de ropaje histórico, cada revolución burguesa se atavía con la llamativa insignia de épocas previas, para ocultar bajo esas formas hinchadas la vergonzosa escasez de su verdadero contenido social. En el mismo acto de proyectar un futuro, dichas insurrecciones se encuentran ellas mismas repitiendo compulsivamente el pasado; la historia es la pesadilla de la que buscan despertarse, pero al hacerlo, sólo vuelven a soñar. Cada revolución es una parodia de la última, que se apropia de su simbología externa en una cadena intertextual[41]. Las revoluciones burguesas son genuinamente teatrales, un asunto de estilo y de retórica entrecortada, un frenesí barroco cuyas efusiones poéticas están en proporción inversa a su magra sustancia. Existe un tipo de fingimiento en su misma estructura, una brecha escondida que desarticula forma y contenido.

Estas repeticiones revolucionarias, sin embargo, no son *simplemente* paródicas, caricaturas de lo que sin duda ya era una caricatura. Por el contrario, la importancia de la evocación del pasado consiste en que convoca a los muertos en ayuda del presente, extrayendo de ellos algo de su peligroso poder:

> En aquellas revoluciones la resurrección de los muertos servía al propósito de glorificar las nuevas luchas, no para parodiar lo viejo, sino para exagerar por vía de la imaginación la misión proyectada; no para retroceder ante su cumplimiento en la realidad, sino para encontrar una vez más el espíritu de la revolución, y no para hacer pasear otra vez su espectro[42].

Es decir, sólo a través del sueño del pasado, los revolucionarios pueden despertar de su pesadilla, ya que es de pasado de lo que están hechos. Sólo volviendo la mirada hacia atrás, con el rostro horrorizado del *Angelus novus* de Walter Benjamin, puede la revolución ser llevada por los vientos de la historia hacia el territorio del futuro. El pasado, tanto para los revolucionarios burgueses como para Benjamin, debe ser coaccionado y presionado al servicio del presente, las tradiciones clásicas deben ser heréticamente objeto de apropiación y equívocamente escritas si se quiere redimir el tiempo. Lo revolucionario es la prole no sólo de los padres políticamente opresivos, sino de hermanos y hermanas ancestrales que combatieron al patriarca en su propia época, y que han legado algo de ese peligroso poder a las generaciones posteriores. Hay una solidaridad fraternal que corta transversalmente el continuo vacío y homogéneo de la historia de la clase dominante, y que Benjamin denomina «tradición». Reciclar el

39. Colletti, *EPM*, p. 358.

40. Para un interesante estudio sobre la semiótica de este texto, cf. J. Mehlman, *Revolution and Repetition*, Berkeley, 1977. Cf. también los comentarios de J. F. Lyotard sobre lo «sublime marxista» en L. Appignanesi (ed.), *Postmodernism: ICA Documents* 4, London, 1986: «¿Qué es lo sublime en Marx? Hay que encontrarlo precisamente en eso que llama fuerza de trabajo [...] Esto es una noción metafísica. Y en el seno de la metafísica, hay una idea que designa lo que no está determinado. Lo que no está presente y soporta la presencia [...] Toda la teoría de la explotación descansa sobre esta idea, que es sublime» (p. 11).

41. Si la intertextualidad es el tema del pasaje siguiente, lo es también su forma. He seguido aquí, adaptándolas, algunas ideas mías expresadas ya en el comentario a *El 18 Brumario* en *Criticism and Ideology* (London, 1976); *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism* [*Walter Benjamin, o hacia una crítica revolucionaria*, trad. de J. García Lenberg, Cátedra, Madrid, 1998]; «Marxism and the Past»: *Salmagundi* (otoño 1985-invierno 1986); y «The God that Failed», en M. Nyquist y M. W. Ferguson (eds.), *Re-Membering Milton*, New York/London, 1987. Confío en que sea la última vez que escriba sobre este texto.

42. K. Marx y F. Engels, *Selected Works*, London, 1968, p. 98.

pasado es, entonces, tanto opio como inspiración, un robo cínico de su «aura» que, no obstante, como podría haber dicho Benjamin, suspende el suave fluir del tiempo histórico en una aterradora «constelación» que permite que una repentina correspondencia esotérica brille entre las necesidades políticas del presente y un momento redimido del pasado[43].

El 18 Brumario sigue contraponiendo la semiología de la insurrección burguesa a la revolución socialista del futuro:

> La revolución social del siglo XIX no puede destilar su poesía del pasado, sino solamente de su futuro. No puede comenzar su propia misión antes de que se haya despojado de toda veneración supersticiosa por el pasado. Las anteriores revoluciones necesitaron retrotraerse a los recuerdos de la historia universal anterior para aturdirse respecto a su propio contenido. La revolución del siglo XIX debe dejar que los muertos entierren a sus muertos para cobrar conciencia de su contenido. Allí la frase desbordaba su contenido; aquí el contenido desborda la frase[44].

Lo que aquí se plantea no es otra cosa que la propia idea de la representación estética. Las revoluciones previas han sido formalistas, insertando una «frase» o forma artificial en su contenido; pero la consecuencia de esto es una reducción de lo significado en manos del significante. El contenido de la revolución socialista, por contraste, excede toda forma, sobrepasa por adelantado su propia retórica. Es irrepresentable por nada que no sea ella misma, sólo tiene sentido en su «movimiento absoluto de devenir», y, de este modo, en una especie de sublimidad. Los mecanismos representativos de la sociedad burguesa son los del valor de cambio; pero es precisamente este esquema de significación el que las fuerzas productivas deben superar, liberando una heterogeneidad de valores de uso cuya única particularidad parece ser el rechazo a toda representación estandarizada. Se trata menos de una cuestión de descubrir las formas expresivas «adecuadas a» la sustancia del socialismo, que de un replanteamiento de toda esa oposición: de concebir la forma ya no más como el molde simbólico en el que se vierte esa sustancia, sino como la «forma del contenido», como la estructura de una incesante autoproducción.

Pensar en la forma de esta manera no es totalmente incompatible

43. Cf. W. Benjamin, «Theses on the Philosophy of History», en Íd., *Illuminations*, ed. de H. Arendt, London, 1973 [«Tesis sobre la filosofía de la historia», en W. Benjamin, *Discursos interrumpidos* I, trad. de J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1973].

44. K. Marx y F. Engels, *Selected Works*, cit., p. 99.

con lo estético clasicista de Marx; de hecho, desde cierto punto de vista, este planteamiento puede ser visto como esa unidad de forma y contenido. Como el artefacto romántico, el contenido de la sociedad comunista debe generar su propia forma desde dentro, encontrar su propio nivel y medida. Pero ¿qué tipo de forma será ésta si el comunismo es la completa liberación de una multiplicidad de valores de uso particulares, en donde lo único absoluto parece el mismo progreso? El socialismo es capaz de prescribir las formas institucionales que serían necesarias si esta riqueza de valores de uso, esta autocomplaciente pluralidad de capacidades humanas, fuera a ser liberada de la prisión metafísica del valor de cambio; sin embargo, dicho desbloqueo libera lo no idéntico de lo idéntico, y surge entonces el problema de cómo esta no-identidad ha de representarse a sí misma. «La reconciliación», escribe Theodor Adorno, «liberaría lo no idéntico, se desprendería de la coerción, incluida la coerción espiritualizada; allanaría el camino a la multiplicidad de cosas diferentes y despojaría a la dialéctica de su poder sobre ellas»[45]. Ciertamente, el contenido de esta sociedad no puede «ser descifrado» en las instituciones que se erigen para producirlo. «Debemos asegurar los medios para conservar la vida y los medios de la sociedad», escribe Raymond Williams en *Cultura y Sociedad 1780-1950*. «Pero lo que entonces, con esos medios, se vivirá, no lo podemos saber ni decir»[46]. El marxismo no es una teoría del futuro, sino una teoría y práctica acerca de cómo hacer un futuro posible. Como doctrina, pertenece totalmente a lo que Marx llama «prehistoria»; su papel es sencillamente el de resolver esas contradicciones que habitualmente nos previenen de ir más allá de esa época hacia lo que es la historia propiamente dicha. Sobre esa historia propiamente dicha, el marxismo tiene poco que decir, y el mismo Marx normalmente mantuvo por norma un silencio sintomático en lo que a esto se refiere. El único suceso ***histórico*** auténtico sería hacer que la historia comenzara, limpiando los obstáculos en su camino. Hasta ahí, nada ha ocurrido en especial: la historia hasta el momento ha sido tan sólo la misma vieja historia, un conjunto de variaciones apoyado en estructuras de opresión y explotación continuas. El interminable reciclaje y recirculación de la mercancía pertenece a la fase más reciente de ese punto muerto histórico, ese presente perpetuo mediante el cual la sociedad de clases niega implícitamente que nació en algún momento, ya que confesar que ha nacido significa

45. Th. W. Adorno, *Negative Dialectics*, London, 1973, p. 6 [*Dialéctica negativa*, versión cast. de J. M.ª Ripalda, rev. de J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1986].

46. R. Williams, *Culture and Society 1780-1950*, Harmondsworth, 1985, p. 320.

reconocer que uno puede morir. Sin embargo, este circuito no puede destruirse apelando a la representación de un futuro, dado que los modos de representación pertenecen a un presente suplantado, y son inútiles para tomar la medida de eso que los puede haber transgredido. Es en este sentido, precisamente, en el que el «contenido desborda la frase».

Al igual que a los piadosos judíos, como nos recuerda Walter Benjamin[47], se les prohibió bajo pena de idolatría crear imágenes del Dios del futuro, los políticos izquierdistas tienen prohibido, bajo pena de caer en el fetichismo, proyectar sus objetivos y deseos últimos. Esto no significa denigrar el poder del pensamiento utópico, sino recordar más bien su estatus ficticio o regulativo, los límites de sus recursos representativos. Marx comenzó su carrera política en pugna con lo que se podría llamar la modalidad subjuntiva del socialismo, ese «qué bueno sería si...» propio del idealista radical; y su brusco imperativo del «dejad que los muertos entierren a sus muertos» es un recuerdo de que toda utopía surge del pasado más que del futuro. Los auténticos adivinos y clarividentes son los expertos técnicos contratados por el capitalismo monopolista para ver dentro de las entrañas del sistema y asegurar a sus gobernantes que sus beneficios estarán a salvo durante otros veinte años. Como Walter Benjamin sabía, no son los sueños de los nietos liberados los que espolean a hombres y mujeres a la revolución, sino los recuerdos de los ancestros esclavizados. Como cualquier teoría emancipatoria, el marxismo tiene en cuenta la posibilidad de quedar paulatinamente fuera de juego. Existe para provocar las condiciones materiales que significarán su propia defunción, y, al igual que Moisés, no entrará con su pueblo en la tierra prometida. Todas las teorías emancipatorias llevan consigo algún mecanismo autodestructivo en su interior, al anticipar ansiosamente el momento en el que puedan desaparecer. Si todavía existen políticos izquierdistas dentro de un siglo, sería una previsión terrible. No existe modo, pues, de imaginar los diversos usos hacia los que dirigirán sus capacidades emancipadoras los hombres y las mujeres en un futuro socialista; este proceso desafía toda representación y es, en ese sentido, sublime. El problema más contumaz, como hemos visto, es saber cómo ese proceso podría ser representado incluso cuando está en curso, dado que forma parte de la esencia de la particularidad material escapar a las formas representativas generales.

Existe otro sentido en el que la preocupación clásica de Marx

47. W. Benjamin, *Illuminations*, cit., p. 266.

por reconciliar forma y contenido adquiere una importancia significativa en su obra. Distinguir entre la materia (fuerzas productivas) y la forma (relaciones sociales) de una sociedad concreta, como G. A. Cohen ha afirmado, «desacredita la pretensión del Capital de ser un medio irremplazable para la creación de riqueza material [...]. Esta confusión de forma y contenido crea la ilusión reaccionaria de que la producción física y el crecimiento material sólo pueden obtenerse en las inversiones capitalistas»[48]. Son los economistas políticos burgueses los que aparecen, en este sentido, como «clasicistas», ya que creen en la confluencia de forma capitalista y material productivo. El comunismo, comenta Cohen, puede ser descrito como la «conquista de la forma por la materia; pues con la negación del valor de cambio el comunismo libera el contenido fetichizado y aprisionado en la forma económica»[49]. ¿Conduce esto entonces a afirmar que el comunismo carece de forma? Cohen responde a esta pregunta argumentando que la actividad humana bajo el comunismo no está desestructurada, pero tampoco preestructurada. No hay una forma social *impuesta* sobre ella, pero sí tiene una forma. «Se podría decir: *la forma aquí es precisamente ese límite creado por la propia materia*»[50]. Aquí, de nuevo, Marx confunde lo clásico y lo sublime. La forma del comunismo es por completo indisociable de su contenido, y hasta este punto se puede hablar de una simetría clásica o identidad entre las dos. Sin duda, el comunismo, a diferencia de lo sublime convencional, no es informe y amorfo. Sin embargo esta identidad de forma y contenido es tan absoluta que aquella desaparece efectivamente en éste; y dado que ésta no es más que una multiplicidad continuamente autoexpansiva limitada sólo por sí misma, el efecto es por tanto el de una cierta sublimidad.

Existe otra manera de abordar este punto. Cohen escribe acerca de la estructura producida por el comunismo como «tan sólo el bosquejo de las actividades de sus miembros, no algo a lo que ellos se deban adaptar»[51], y esto es una fuerte reminiscencia de la «ley» kantiana de la belleza. Esa «ley», como hemos visto, es totalmente inmanente a su contenido: es la misma forma de la organización interna del contenido, y no algún tipo de regulación externa y abstracta. Lo que Marx ha hecho efectivamente, por tanto, es proyectar esta inma-

48. G. A. Cohen, *Karl Marx's Theory of History: A Defence*, Oxford, 1978, p. 105.
49. *Ibid.*, p. 129.
50. *Ibid.*, p. 131.
51. *Ibid.*

nencia en el estado estético alternativo kantiano, a saber, lo sublime. Si la belleza de Kant es demasiado estática, demasiado armoniosamente orgánica para los propósitos políticos de Marx, su noción de lo sublime es demasiado informal. La condición del comunismo podría ser concebida únicamente por algún tipo de fusión entre ambos: por un proceso que tiene toda la capacidad expansiva potencialmente infinita de lo sublime, pero que, sin embargo lleva su ley formal inscrita en su interior.

La concepción marxiana acerca de la historia moderna puede expresarse en términos muy claros. El modo de producción capitalista se impulsa por las estrictas razones del beneficio e interés propio; pero el producto general de tales intenciones indignas es la mayor acumulación de fuerzas productivas de la que la historia ha sido testigo. La burguesía ha conducido ahora estas fuerzas hasta el extremo de que el sueño socialista de un orden social libre del esfuerzo del trabajo pueda en principio materializarse, dado que sólo bajo las condiciones de tal nivel superior de desarrollo material es posible el socialismo. Sin dicha capacidad productiva acumulada, el único «socialismo» posible sería lo que Marx mordazmente describió como «escasez generalizada». Cabría afirmar que los hombres y las mujeres podrían tomar el control sobre las fuerzas productivas en un estado de subdesarrollo y expandirlas en una dirección socialista. Sin embargo, cabría objetar que los seres humanos moderadamente hedonistas no se someterían libremente a tal tarea fatigosa y desalentadora, y que si no lo hicieran, quedaría en manos de un despótico Estado burocrático que la llevaría a cabo por ellos. Sea cuales sean los méritos de estos argumentos opuestos, no hay duda de que el mismo Marx concibió el socialismo como algo que cabalgaba a lomos de la burguesía.

Este desencadenamiento masivo de poderes productivos supone para Marx al mismo tiempo el desarrollo de la riqueza humana. La división capitalista del trabajo trae consigo un alto refinamiento en las capacidades individuales, del mismo modo que la economía capitalista, al desarraigar todos los obstáculos provincianos al intercambio global, sienta las bases para el desarrollo de una comunidad internacional. De un modo similar, las tradiciones burguesas tanto políticas como culturales alimentan, aunque de forma parcial y abstracta, los ideales de libertad, igualdad y justicia universal. El capitalismo representa una feliz caída, aun cuando se pudiera creer, como Milton en *El Paraíso perdido*, que lo mejor habría sido que nunca hubiera ocurrido. Ciertamente, no hay necesidad de esgrimir una

suposición teleológica vulgar en el hecho de que toda sociedad deba pasar por este bautismo de fuego si quiere llegar al socialismo; pero el elogio de Marx hacia los magníficos logros revolucionarios de la burguesía es una clave constante en su obra, contraria a toda nostalgia de corte romántico-radical y a toda polémica moralista. Entre los izquierdistas de nuestro tiempo se acostumbra a relacionar la burguesía con el patriarcado como formaciones opresivas equivalentes; pero ésta es una equivalencia casi rayana en el error categorial, ya que no ha habido nunca nada que decir a favor del patriarcado, y sí mucho que admirar en la historia de la clase media. A través del capitalismo, la individualidad se enriquece y se desarrolla, se generan nuevas fuerzas creativas y se crean nuevas formas de intercambio social.

Por todo esto, por supuesto, se paga el precio más terrible. Así escribe Marx en *El Capital*:

> Más que cualquier otro modo de producción [el capitalismo] malgasta vidas humanas, o trabajo vivo, y no sólo carne y sangre, sino también valor y cerebro. De hecho, es sólo gracias al más enorme despilfarro de desarrollo individual por el que se asegura y continúa el desarrollo de la humanidad en la época histórica que precede inmediatamente a la organización consciente de la sociedad[52].

Este desencadenamiento dinámico y vigoroso de potencial es también una tragedia humana mucho tiempo silenciada; en ella, la gran mayoría de los hombres y mujeres son condenados a una vida de duro trabajo, inútil y miserable. La división del trabajo mutila y nutre a la vez, genera nuevas habilidades y capacidades, pero de una forma abrumadoramente unilateral. Los poderes creativos que posibilitan que la humanidad controle su entorno, erradicando la enfermedad, el hambre, las catástrofes naturales, también le permiten comportarse como un depredador contra sí misma. Cada nuevo medio de comunicación es, al mismo tiempo, un instrumento de división y alienación. La cultura es a la vez un documento de civilización y un testimonio de barbarie, ambas tan cercanamente imbricadas como el anverso y reverso de una hoja de papel. El desarrollo capitalista conduce al individuo a nuevas cimas de sutil autoconsciencia, a una in-

52. K Marx, *El Capital*, vol. 3, citado por G. A. Cohen *Karl Marx's Theory of History*, cit., p. 25. Para un excelente análisis del desarrollo del capitalismo, a la vez emancipatorio y opresor, cf. M. Berman, *All That Is Solid Melts Into Air*, New York, 1982, parte II [*Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, trad. de A. Morales Vidal, Siglo XXI, Madrid, 1991].

trincada riqueza de subjetividad, mientras lo convierte en un depredador egoísta.

Todo esto, para Marx, se explica por las relaciones sociales de explotación bajo las que esas fuerzas productivas, que de otro modo serían generadoras de vida, se han desarrollado. Esas relaciones sociales fueron necesarias en su momento para dicha evolución, de tal suerte que no puede mantenerse una dicotomía simplista entre «fuerzas buenas y relaciones malas»; pero éstas ahora han llegado a actuar como cadenas sobre el libre desarrollo productivo, y deben ser eliminadas por la transformación socialista. Bajo las relaciones socialistas de producción, las fuerzas que habitualmente crean miseria y extrañamiento serán utilizadas para la autorrealización creativa del conjunto. El capitalismo ha generado una suntuosa riqueza de capacidades, pero bajo el signo de la escasez, la alienación y la unilateralidad. Lo que importa ahora es poner al servicio de cada individuo tantas de esas capacidades como sea posible y reunir todos esos aspectos que históricamente evolucionaron en un aislamiento mutuo.

Apelando a esta problemática de una energía dinámica bloqueada y obstaculizada por instituciones anquilosadas, Marx se ubica directamente en el campo del humanismo romántico, con su modelo de expresión/represión de la existencia humana. Éste ya no es un modelo que pueda ser considerado exento de crítica, por más que, sin duda, contenga verdades parciales. Para comenzar, existe una notable dificultad en los escritos marxistas respecto a la relación entre las fuerzas productivas como técnicas materiales y las capacidades y habilidades humanas que forman una parte central de ellas. La dificultad parece surgir, al menos en parte, del hecho de que las fuerzas productivas *incluyan* dichas capacidades humanas, aunque tengan que ser desarrolladas *en beneficio de estas capacidades*. En un sentido, las fuerzas productivas y las fuerzas humanas aparecen como indisolubles; en otro sentido, se mantiene entre ellas una relación esencialmente instrumental. El mismo Marx agrupa por lo general las dos categorías, como cuando escribe que la riqueza humana no es sino «la universalidad de las necesidades, capacidades, placeres, fuerzas productivas del individuo [...]»[53]. En otro pasaje de los *Grundrisse*, habla de cómo «el desarrollo superior de las fuerzas de producción [...] lleva consigo también el desarrollo más fructífero de los individuos»[54]. G. A. Cohen comenta así la «considerable coincidencia» en el pensamiento de Marx entre la expansión de las fuerzas

53. K. Marx, *Grundrisse*, cit., p. 488.
54. *Ibid*., p. 541.

productivas y el crecimiento de las capacidades humanas[55], mientras que Jon Elster señala que la teoría marxista de la historia se podría resumir como «el progreso ininterrumpido de las fuerzas productivas, y como el progreso interrumpido del desarrollo humano y la integración social»[56]. Lo que esto significa es que el desarrollo de las fuerzas productivas bajo el capitalismo, que permitirá al socialismo actualizar las capacidades humanas en su totalidad, lleva consigo, de hecho, la atrofia y la reducción de ciertas capacidades en la era capitalista. En esa medida, el desarrollo de las fuerzas productivas y el de las capacidades humanas terminan siendo *al final* sinónimos. Ahora bien, una condición de que se llegue a esto es la trágica mutilación de tales capacidades bajo la dominación del capital, ya que tal mutilación es inevitable bajo el capitalismo; y el capitalismo es esencial para el desarrollo de las fuerzas productivas, las cuales, por su parte, constituyen la condición previa para la realización socialista de las capacidades humanas.

El arte es para Marx un ejemplo extraordinario de esta ironía. Según su planteamiento, el arte floreció en condiciones socialmente inmaduras como las existentes en la Antigua Grecia, cuando la cualidad y proporción podían aún preservarse del dominio de la mercancía. Una vez que éste entra bajo la influencia cuantitativa en el marco de una época histórica más desarrollada, comienza a degenerar en relación con su perfección originaria. En este marco de logros, las capacidades humanas y las fuerzas de producción no sólo no son sincrónicas entre sí, sino que realmente se comportan de manera inversamente proporcional. Ésta es, sin embargo, sólo una parte de la historia, pues las capacidades que el capitalismo desarrolla, una vez liberadas del dominio del valor de cambio, sentarán las bases de un futuro arte socialista incluso más espléndido que su antiguo predecesor. Una vez más, la expansión de capacidades y de fuerzas converge a largo plazo, pero es esencial que exista un largo periodo de regresión por parte del primero para que esto llegue a suceder finalmente.

La relación entre fuerzas y capacidades, por tanto, no es tan claramente homóloga como algunas formulaciones marxistas, incluyendo algunas del propio Marx, podrían sugerir. Esto es cierto en otro sentido. Es fácil ver cómo el modelo de expresión/represión puede funcionar para las fuerzas de producción, que simplemente tienen que hacer estallar el tegumento de las relaciones sociales capitalistas a fin de llegar a su meta. Sin embargo, este modelo es menos clari-

55. G. A. Cohen, *Karl Marx's Theory of History*, cit., p. 147.
56. J. Elster, *Making Sense of Marx*, Cambridge, 1985, p. 304.

ficador en el caso de las capacidades humanas. La revolución socialista no sólo libera, de un modo expresivo, todas las capacidades que han sido desarrolladas por el capitalismo, ya que esas capacidades no hay que valorarlas como absolutamente positivas. Si el modo de producción capitalista ha sido capaz de producir riqueza humana subjetiva, también ha fomentado esos hábitos de dominación, agresión y explotación que ningún socialista querría sencillamente ver «liberados». Así, por ejemplo, no podemos extraer sin más la pepita racional del control de la naturaleza de la cáscara de la opresión de los seres humanos. En sus momentos más álgidos de humanismo romántico, Marx asume aparentemente que las capacidades humanas sólo degeneran a causa de su alienación, represión, disociación o unilateralidad. Pero ésta es seguramente una ilusión peligrosa; debemos contar también entre nuestras capacidades con el poder de torturar y declarar la guerra. Ya los propios términos «poder» y «capacidad» suenan engañosamente positivos, lo mismo que, por supuesto, el término «creativo». La guerra es, sin embargo, una forma de creación, y la construcción de campos de concentración es una realización de los poderes humanos. Estos incómodos corolarios a la doctrina de Marx sólo pueden evitarse definiendo las «capacidades» en un sentido tan amplio y nebuloso que el término quede, de hecho, vacío.

Es posible esgrimir otro tipo de objeción a la doctrina de Marx: la de que su ideal de la libre realización de los poderes y capacidades humanos es machista y etnocéntrico. No es difícil detectar dentro de este enérgico sujeto autoproductor la sombra del varón viril occidental. Esta perspectiva ética parece que deja poco espacio a valores como la quietud y la receptividad, la posibilidad de ser el objeto de la actuación creativa de otros, esa pasividad sabia y todos los demás aspectos positivos de la condición, en suma, que Heidegger denominará posteriormente *Gelassenheit*. En este sentido, existe probablemente cierto sexismo estructural en el pensamiento marxista, como también quizá se encuentre este mismo sexismo en su consideración privilegiada de ese coto del varón tradicional: la esfera de producción. Si esto es una razón para rechazar el marxismo, es igualmente una razón para rechazar casi todo producto cultural desde la Edad de Piedra hasta *La guerra de las galaxias*. Aquí reside, sin embargo, la causa de ciertas resistencias críticas a un planteamiento que, de otro modo, constituiría una atractiva visión de la completa autorrealización humana.

Si las capacidades humanas están lejos, pues, de actuar como espontáneamente positivas, su emancipación parece, por tanto, requerir una cuidadosa discriminación. Lo mismo, sin embargo, podría

afirmarse en relación con las fuerzas productivas en general, donde el paradigma de la expresión/bloqueo se revelaría una vez más como demasiado simplista. Una central nuclear es una fuerza productiva, por mucho que la mayoría de los izquierdistas argumentaran contra su desarrollo. Existe un problema, en otras palabras, acerca de si la expansión de las fuerzas productivas debe continuarse dentro del marco de los valores socialistas, y de maneras compatibles con las relaciones de producción socialistas. Jon Elster señala este conflicto potencial en una, de algún modo precipitada, nota a pie de página, en la que comenta que «una técnica que es óptima en términos de eficiencia puede no serlo en términos de bienestar»[57]. Ciertas formas de trabajo podrían ser sencillamente incompatibles con los valores socialistas de la autonomía personal, la cooperación y la realización personal creativa; de hecho, el mismo Marx parece sostener que algún tipo de labor residual pesada siempre caracterizará el proceso de trabajo, y que la expansión de las fuerzas productivas es necesaria para liberar a hombres y mujeres lo más posible de esta actividad hostil. Andrew Levine y Eric Olin Wright apuntan contundentemente que ciertos avances tecnológicos podrían tener como efecto el debilitamiento de la organización de la clase trabajadora y la intensificación del poder político e ideológico de la burguesía[58]. La evolución de las fuerzas productivas, en otras palabras, podría suponer una regresión real de todas las capacidades políticas que necesitan ser alimentadas si se pretende que el socialismo se apropie de ellas.

Tenemos entonces dos argumentos claramente diferentes. El primero considera la expansión de las fuerzas productivas como un valor en sí mismo, y considera el socialismo simplemente como la apropiación y el posterior desarrollo de ellas por el bien general. El otro se resume en el comentario de Marx de que las fuerzas de producción deben desarrollarse «bajo las condiciones más favorables y justas para la naturaleza humana»[59]. Todo el concepto de fuerza productiva oscila de un modo indeterminado —igual que la noción nietzscheana de la voluntad de poder, como veremos— entre el hecho y el valor. Si las capacidades humanas son consideradas como intrínsecamente positivas, y son vistas como *parte* de las fuerzas pro-

57. *Ibid.*, p. 246, nota. Elster está hablando conscientemente del mismo proceso de trabajo, antes que de las fuerzas productivas propiamente dichas, pero el asunto tiene quizá una aplicación más general.

58. A. Levine y E. O. Wright, «Rationality and Class Struggle»: *New Left Review* 123 (1980), p. 66.

59. K. Marx, *Capital*, vol. 3, Moscú, 1962, pp. 799-800.

ductivas, podría deducirse entonces que la expansión de esas fuerzas es un bien en sí mismo. Si, en cambio, el desarrollo de las fuerzas de producción es visto como *instrumental* para la realización de las capacidades humanas, entonces surge inevitablemente la cuestión de cuál puede ser la mejor forma de desarrollo material para cumplir este objetivo.

Una vez que hemos asumido que algunas pueden ser destructivas, sigue siendo indispensable, sin embargo, diferenciar de alguna manera las propias capacidades humanas. ¿De dónde cabe extraer los criterios para formar tales juicios? La concepción expresiva romántica no tiene ninguna capacidad de responder a esta pregunta: si los poderes existen, el único imperativo, entonces, es que deben ser actualizados. El valor, por así decirlo, se inserta dentro del hecho: el hecho mismo de que poseemos ciertos poderes parece implicar el juicio normativo de que deberíamos hacerlos realidad libremente. De este modo uno puede «resolver» el dilema hecho-valor apelando al simple recurso de proyectar el último en el primero. El proceso de las capacidades humanas no nos dará información alguna acerca de las que tienen que actualizarse y las que no, no nos dotará con criterios elaborados de selección; de ahí que podría pensarse que dichos criterios tienen que ser importados de algún espacio trascendental. Evidentemente, Marx se muestra hostil a dicha idea, ya que parte de su proyecto teórico es abolir toda la noción de discurso moral como un área separable de la historia.

Si Marx creía o no realmente en los conceptos «morales», es un tema controvertido dentro del propio marxismo[60]. El problema radi-

60. Para la cuestión de la moralidad en el marxismo, cf. E. Kamenka, *Marxism and Ethics*, London, 1969; K. Soper, *On Human Needs*, Brighton, 1981; D. Turner, *Marxism and Christianity*, Oxford, 1983; H. Meynell, *Freud, Marx and Morals*, London, 1981; G. Brenkert, *Marx's Ethics of Freedom*, London, 1983; S. Lukes, «Marxism, Morality and Justice», en G. H. R. Parkinson (ed.), *Marx and Marxism*, Cambridge, 1982; S. Lukes, *Marxism and Morality*, Oxford, 1985; B. Ollman, *Alienation*, Cambridge, 1971, parte I, cap. 4; M. Cohen, T. Nagel y T. Scanlon (eds.), *Marxism, Justice and History*, Princeton, 1980; N. Geras, «On Marx and Justice»: *New Left Review* 150 (1985). Sobre la cuestión de la realización de las capacidades humanas, resulta interesante que Marx escribiera, y luego tachara, el siguiente pasaje en *La ideología alemana* (citado por A. Heller, *The Theory of Needs in Marx*, London, 1974, p. 43) [*Teoría de las necesidades en Marx*, trad. de J. F. Yvars, Península, Barcelona, [3]1998]: «La organización comunista tiene un doble efecto sobre los deseos que se producen en el individuo a través de las condiciones del momento presente: algunos de esos deseos —de hecho, ésos que existen bajo cualquier condición, que sólo cambian su forma y su dirección bajo diferentes condiciones sociales— son sólo alterados por el sistema social comunista, ya que tienen la oportunidad de desarrollarse normalmente; otros, sin embargo —y precisamente aquellos que se originan en un sistema social determinado...— están totalmente privados de sus condiciones de existencia».

ca en que él, por un lado, parece bastante a menudo descartar la moralidad como ideológica mientras que, por otro, recurre de modo implícito a nociones morales en su crítica de la sociedad de clases. Lo cierto es que Marx no rechaza tanto la moralidad como la desplaza en gran medida de la superestructura a la base. La «moral» entonces se llega a identificar con la dinámica autorrealización de las capacidades humanas, no aisladas como un conjunto de instituciones e ideologías de la superestructura, sino proyectadas, por decirlo de algún modo, en el proceso productivo. Podría parecer así que las capacidades productivas humanas no requieren juicios morales importados de algún otro lugar, de una esfera ética especializada; se presentarían, en cambio, como intrínsicamente positivas, de tal suerte que la «inmoralidad» podría consistir en su frustración, extrañamiento y desproporción. A decir verdad, Marx posee un criterio moral «absoluto»: la virtud incuestionable de una expansión rica y completa de las capacidades para todos los individuos. Es desde este punto de partida desde el que cualquier formación social debe ser juzgada, tanto en su virtualidad habitual para permitir esta autorrealización como en su contribución potencial a dicha condición en el futuro.

Todo esto, sin embargo, deja algunas cuestiones en el aire. ¿Por qué *debería* este desarrollo «completo» ser el fin moralmente más admirable? ¿Y qué es lo que cuenta como tal? ¿Es la aspiración de la lucha histórica equilibrar mi capacidad para torturar en una relación simétrica y proporcionada a mi capacidad de amar? La visión de Marx parece en este sentido curiosamente formalista. En ella no parece tan importante *qué* capacidades expresamos como la pregunta de si nosotros las hemos recuperado de su alejado y cercenado estado y las hemos actualizado del modo más variado, completo y amplio posible[61].

Existe, sin embargo, una poderosa refutación a toda esta interpretación de Marx. A la objeción de que Marx creía que todas las capacidades humanas eran intrínsecamente positivas puede responderse diciendo simplemente que ésta es una mala lectura romántica de sus textos. En realidad, Marx discrimina entre las distintas capacidades humanas, y se apoya en una doctrina heredada de Hegel que brinda los fundamentos de una ética comunista. La norma discriminatoria en cuestión es que debemos potenciar sólo esas facultades

61. Para una breve crítica de la idea de autorrealización, cf. J. Elster, *An Introduction to Karl Marx*, Cambridge, 1986, cap. 3 [*Una introducción a Karl Marx*, trad. de M. García Aldonate, Siglo XXI, Madrid, 1991]. Para un estudio de mayor extensión, detalle y claridad sobre el «productivismo» de Marx, cf. K. Soper, *On Human Needs*, cit., especialmente caps. 8 y 9.

particulares que permiten a un individuo realizarse a sí mismo a través y en medio de la libre realización equivalente de los demás. Es esto, sobre todo, lo que distingue al socialismo del liberalismo. Este aspecto representa una importante modificación de la interpretación romántica de Marx; pero todavía deja algunos problemas sin resolver. Por un lado, por mucho que este punto sea, de hecho, el corazón del credo político de Marx, sigue siendo cierto que escribe muy a menudo, olvidando su propio *caveat*, como si las capacidades humanas fueran de hecho intrínsecamente positivas. Por otro lado, cualquier concepto normativo de autorrealización implica instantáneamente nociones de justicia, igualdad e ideas morales asociadas, lo cual significa que la moralidad no puede, a pesar de todo, formar parte puramente de la «base» productiva. Por el contrario, es precisamente por esta razón por lo que las sociedades requieren instituciones «superestructurales» de tipo jurídico y ético, aparatos que regulan los asuntos complejos orientados a decidir entre necesidades y deseos humanos creativos más o menos razonables. Hay suficientes evidencias como para creer que el propio Marx, a pesar de su moralidad «productivista», reconoció este hecho, y no desechó de antemano la noción de justicia, o la necesidad de dichas instituciones jurídicas. Cabría objetar, sin embargo, que este ideal de la realización personal a través y en relación a los demás sólo consigue desplazar la cuestión; puesto que la visión de Marx respecto a esa autoexpresión recíproca no es, por ejemplo, la de Hegel, para quien este planteamiento era totalmente compatible con la desigualdad social. ¿Qué es lo que ha de contar como modalidades deseables de autorrealización recíproca? ¿Bajo qué criterios tienen que ser evaluadas? Dichos criterios deben ser establecidos de manera discursiva; y Marx, como ha afirmado Jürgen Habermas, permanece atrapado dentro de una filosofía del sujeto que pasa por alto este proceso de comunicación intersubjetiva[62]. Para él no se trata tanto de evaluar discursivamente las capacidades humanas, como de actualizarlas: una posición que no sólo da por sentada la naturaleza positiva de las capacidades humanas, sino que parece asumir que estas capacidades y necesidades se hacen intuitivamente presentes al sujeto, se dan espontáneamente a través del proceso histórico fuera del contexto de la argumentación

62. Cf. J. Habermas, *Knowledge and Human Interests*, cit., cap. 3; Íd., *The Theory of Communicative Action*, vol. 1, Boston, 1984 [*Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*, trad. de M. Jiménez Redondo, Cátedra, Madrid, 1994]. Para una crítica excelente de la «filosofía del sujeto», cf. S. Benhabib, *Critique, Norm and Utopia*, New York, 1986, cap. 4.

intersubjetiva. Pero si los sujetos humanos tienen necesidades, ya sabemos que al menos una de esas necesidades debe ser la necesidad del sujeto de saber cuáles son realmente sus propias necesidades. Dada la opacidad personal del sujeto, esto está lejos de ser evidente de suyo, de ahí que se haga necesario el discurso moral. El problema para Marx parece no ser moral, sino político: ¿cómo tendrían que realizarse históricamente las capacidades que suponemos que son potencialmente beneficiosas? «Al retrotraer el autopostulamiento del yo absoluto a la producción manual de la especie», escribe Habermas, «[Marx] elimina la reflexión como tal en cuanto fuerza motriz de la historia, aun cuando siga conservando el marco de la filosofía de la reflexión»[63].

Mientras que Marx introduce el valor dentro de los hechos, algunos teóricos de la Segunda Internacional marxista no tuvieron más remedio que confrontarse a una incómoda dualidad entre ambos. La ciencia marxista podía descubrir las leyes de la historia, pero era incapaz de evaluar si su resultado, supuestamente inevitable, era en realidad deseable. De ahí la necesidad de importar una ética neokantiana para suplementar un positivismo aparentemente no normativo. Como Leszek Kolakowski ha declarado:

> Puesto que el marxismo no es una descripción del mundo, sino la expresión y la autoconciencia de un proceso social a través del cual el mundo se revoluciona, el sujeto de esta autoconciencia, esto es, el proletariado, comprende la realidad transformándola[64].

La dicotomía entre hechos y valores, dicho en pocas palabras, no puede ofrecer una explicación válida de la posibilidad de un conocimiento emancipatorio, esto es, ese tipo peculiar de cognición que es esencial para la libertad humana. En la conciencia crítica de cualquier grupo o clase oprimida, la comprensión y la transformación de la realidad, «hechos» y «valores» no son procesos separables, sino aspectos de un mismo fenómeno. Kolakowski señala:

> Dado que el sujeto y el objeto coinciden en el conocimiento de la sociedad, y dado que, en este caso, la ciencia es la autoconciencia de la sociedad y, en la misma medida, un elemento de la situación de esta sociedad (que vale para cualquier fase de la historia humana); y dado que, en el caso del proletariado, esta autoconciencia es al mismo tiempo, un movimiento revolucionario, se deduce que el proleta-

63. J. Habermas, *Knowledge and Human Interests*, cit., p. 44.
64. L. Kolakowski, *Main Currents of Marxism*, vol. 11: *The Breakdown*, Oxford, 1978, p. 271.

riado no puede en ningún caso separar su «ideal» del proceso real de llevarlo a la práctica[65].

Si éste es el caso, el marxismo tiene, por tanto, su propia respuesta a uno de los problemas a los que la estética ofrece una solución imaginaria. Una razón reificada que considera que ve el mundo de modo no normativo obliga al problema del valor a sobrepasar sus fronteras, siendo lo estético entonces uno de los lugares donde esa cuestión podrá plantearse. La moralidad, por supuesto, será otro. Pero el dilema kantiano es el de cómo esta esfera nouménica se cruza con la historia fenoménica. El marxismo, en contraste, localiza la unidad de «hechos» y «valores» en la actividad práctica y crítica de hombres y mujeres, en una forma de comprensión que nace en primer lugar por intereses emancipatorios, que se desarrolla y profundiza en la lucha activa y que es una parte indispensable de la realización del valor. Hay ciertos tipos de conocimiento que debemos obtener a toda costa a fin de ser libres; y esto arroja sobre el problema del hecho/valor una luz bastante diferente.

Marx está totalmente de acuerdo con el conde de Shaftesbury (un candidato, dicho sea de paso, al que resulta improbable que aceptara), en la idea de que las capacidades humanas y la sociedad humana son un fin absoluto en sí mismos. Vivir bien supone vivir en la realización libre y plural de las capacidades personales, en interacción recíproca con la autoexpresión similar de otros. Hemos visto algunas de las dificultades de esta doctrina, pero sigue siendo, a pesar de todo, el aspecto más creativo de toda la tradición estética. Como teórico estético, Marx se siente ofendido por la instrumentalización de los poderes humanos, por mucho que este proceso sea inevitable en la prehistoria. Busca su deseable objetivo moral en «la realización absoluta de las potencialidades creadoras humanas [...] (con) el desarrollo de todas las capacidades humanas como fin en sí mismo»[66]. En el terreno del socialismo, el trabajo seguirá siendo una necesidad; pero más allá de ese horizonte comienza «ese desarrollo de energía humana que es un fin en sí mismo, el verdadero ámbito de la libertad, que, sin embargo, sólo puede florecer si tiene como base este ámbito de la necesidad. El recorte de la jornada laboral es el requisito básico para comenzar»[67]. Si el arte importa, es porque es algo que tiene su

65. *Ibid.*, p. 270.
66. K. Marx, *Grundrisse*, cit., p. 488.
67. K. Marx, *Capital*, vol. 11, New York, 1967, p. 820.

fin completamente en sí mismo, y es justo esta autonomía lo que le hace más políticamente valioso.

A diferencia de Nietzsche y Heidegger después de él, Marx no impulsa esta estetización al plano de la cognición humana como tal. No se trata, sin embargo, de un racionalismo anémico. El objetivo de la vida humana para Marx, como para Aristóteles, no es la verdad sino la felicidad o la vida buena. Su trabajo es una investigación detallada acerca de las condiciones materiales que serían necesarias para la realización de este objetivo como condición humana general, y, por ello, su discurso se enmarca en el de la moralidad clásica[68]. Marx es un moralista en el sentido más tradicional del término, lo cual es lo mismo que decir que se preocupa de las determinaciones políticas de la buena vida. Su moral se opone de este modo a esa moderna variante marchita y empobrecida del concepto, reducida a las relaciones interpersonales y los valores «espirituales», y que el marxismo tilda de «moralismo».

Es por esta labor de investigación por la que es históricamente necesario que el pensamiento para Marx tenga que seguir siendo, al menos por el momento, instrumental. Puede que la verdad no sea el *telos* de la historia; pero, sin embargo, desempeña una función vital en la aseguración de dicho fin. Esa estetización final de la existencia humana que llamamos comunismo no se puede anticipar prematuramente mediante una razón rendida por completo a lo lúdico y lo poético, a la imagen y la intuición. En vez de eso, se necesita una racionalidad rigurosamente analítica que ayude a desbloquear las contradicciones que nos impiden que el instrumentalismo pueda llegar a perder su desagradable dominio. Podría ser que en algún orden social futuro la teoría, el pensamiento instrumental, la razón calculadora, no desempeñaran un papel tan central en la vida humana, sino que se transformaran hasta hacerse irreconocibles. Anticipar este orden ahora, mediante (por ejemplo) la deconstrucción de la teoría y la poesía, puede ser así un valioso gesto proléptico. Pero si se ha de alcanzar una existencia estética para todos, el pensamiento en general no debe estetizarse antes de tiempo, pues este movimiento podría convertirse en un privilegio intolerable en sociedades en las que la libertad (en el pensamiento o en cualquier otro lugar) para jugar está restringida a unos pocos. Esos pensadores posestructuralistas que nos apremian a que abandonemos la verdad por la danza y la risa deberían detenerse a explicarnos a quién se refiere supuestamente ese «nosotros». La teoría, como bien sabía Hegel, es nece-

68. Cf. D. Turner, *Marxism and Christianity*, Oxford, 1983, parte I.

saria sobre todo porque existen las contradicciones; como acontecimiento material, surge de una tensión histórica producida entre lo Real y lo Posible. Cuando Marx en los *Manuscritos de economía y filosofía* define la lógica como una «moneda en curso del espíritu», lo que quiere decir es que la teoría es en sí misma una especie de valor de cambio conceptual, mediador y abstractivo, provisto de una cierta desconsideración necesaria respecto a la especificidad material. Él mantiene, sin embargo, que, sin dicho valor de cambio, la especificidad material seguiría siendo culto de una minoría. Si lo estético tiene que florecer, sólo puede hacerlo en virtud de la transformación política; de este modo, lo político mantiene una relación metalingüística con lo estético. Si el marxismo es un metalenguaje o un metarrelato, no es porque reclame alguna especie de verdad absoluta, ya que ha despreciado con firmeza esa quimera, sino por su insistencia en que todo relato humano sólo puede avanzar si otras historias concretas ya están presentes. De estas historias, el marxismo se detiene sobre todo en las que están relacionadas con la supervivencia material y la reproducción social; pero se debe añadir a éstas el relato de la reproducción sexual, sobre el que el marxismo ha tenido a grandes rasgos muy pocas cosas interesantes que decir. Sin estas grandes historias particulares, cualquier otro *récit* se detendría en seco, estrictamente hablando. No significa, sin embargo, que estas historias (*histories*) proporcionen tan sólo un espacio dentro del cual las otras historias (*stories*) puedan generarse; por el contrario, son tan extremadamente importantes y comprometen recursos tan enormes de energía humana que dejan su feroz huella sobre todas nuestras historias más contingentes, en forma de marcas o desfiguraciones internas.

Algo de la ambivalencia que caracteriza a la actitud marxista respecto a la estetización del conocimiento se puede detectar también en su visión de la moralidad. En un sentido, como hemos visto, Marx desea estetizar la moralidad, desplazándola de un conjunto de normas suprahistóricas al problema de la realización placentera de las capacidades históricas como un fin en sí mismo. En otro sentido, sin embargo, el marxismo se apropia del austeramente antiestético *Sollen* kantiano. Un concepto de deber tan rígido como éste no ha de significar necesariamente una mera ideología represiva, significase lo que significase en manos del propio Kant. Su fuerza, por el contrario, se puede sentir en los trágicos relatos de la lucha socialista, en donde hombres y mujeres han sacrificado valerosamente su propia satisfacción por lo que ellos creían que podía ser una mayor felicidad para otros. Estas acciones orientadas al autosacrificio, llevadas a cabo con poco placer y a menudo con menos beneficio, representan, podría

decirse, una especie de amor; y aunque el amor y el bienestar puedan estar de acuerdo *en última instancia*, pueden entrar en un trágico conflicto entre sí en menos que canta un gallo. Para que la felicidad general pueda prosperar, parece que debe a veces renunciarse a la gratificación individual. El marxismo no es, por tanto, un hedonismo, aun cuando trate de la agradable autorrealización de los individuos; de hecho Marx realizó algunos agudos comentarios acerca de la base material de la ideología hedonista en *La ideología alemana*.

El «sacrificio» es una noción moral potencialmente traicionera, y ha de ser manejada con cuidado. Ha sido, por ejemplo, la prerrogativa tradicional de las mujeres; si los hombres tienen la felicidad, las mujeres tienen el amor. Si la idea del sacrificio personal tiene que ser algo más que una dimensión opresiva y negadora de vida, ha de ser considerada en el contexto de una riqueza vital más amplia y formulada bajo el signo de la ironía. En los regímenes bajo los que vivimos, los logros exitosos que podemos permitirnos son normalmente triviales en contraste con la permanente realidad de nuestros fracasos. La izquierda radical es la que busca hacer algún tipo de pacto con el fracaso, para así permanecer fiel a él; pero entonces acecha siempre una peligrosa tentación de convertirlo en fetiche, de olvidar que no es ahí, sino en la plenitud y la afirmación humana, en donde se fundamenta el fin de la acción política. La lección trágica del marxismo es que no se puede conseguir tal plenitud sin haber hecho todo el camino a través del fracaso y la desposesión, para luego emerger en algún lugar del otro lado.

El marxismo subsiste, por tanto, en una zona crepuscular entre dos mundos, uno demasiado cerca, el otro aún incapaz, en su impotencia, de nacer. Si se adhiere a los protocolos de la razón analítica, e insiste sobre las responsabilidades políticas no placenteras, lo hará irónicamente, con la conciencia de que esas necesidades existen en nombre de un futuro en el que no serán tan esenciales. Es en este sentido en el que para el marxismo hay no sólo una ruptura, sino también una continuidad entre presente y futuro. En esto se diferencia de esas etiquetas reformistas, apocalípticas o utópicas en el «mal» sentido que reducen groseramente esta difícil dialéctica a cada uno de esos polos aislados. Lo que se podría llamar utopismo «malo» o prematuro trata de agarrarse instantáneamente a un futuro, se proyecta a sí mismo por un acto de voluntad o imaginación más allá de las estructuras políticas comprometidas con el presente. En la medida en que esta utopía no se preocupa por esas fuerzas o fallas producidas *en el interior* del presente que, adecuadamente desarrolladas o accionadas, provocarían su propia superación en un futuro, corre el

peligro de que nos persuada a desear algo inútil en lugar de imaginable y así a caer, como el neurótico, enfermos de añoranza. Un futuro deseable pero inimaginable, un futuro que no consigue fundamentarse en las potencialidades del presente para llevarnos más allá de él, es en este sentido el reverso del futuro que nos ofrecen algunas marcas de determinismo social: inevitable, pero no necesariamente deseable. Una vez más, aquí los «valores» han de ser de algún modo deducibles del «hecho», esto es, el contorno de un futuro por el que merece la pena luchar y que ha sido reconocido en el interior de las prácticas de un presente degradado. He aquí, sin duda, el significado más importante de ese término hoy en día tan mancillado: la teleología. Un pensamiento utópico que no amenace simplemente con enfermarnos, puede poner de manifiesto en el presente esa falta de identidad consigo mismo que es el punto en el que un futuro imaginable podría germinar: el lugar donde el futuro eclipsa y vacía la plenitud espuria del presente.

El aspecto esperanzador de nuestro relato radica exactamente en que el «valor» es, de algún modo, derivable, históricamente hablando, del «hecho»: en que esas órdenes socialmente opresivas, en virtud de sus operaciones rutinarias, no pueden evitar producir los tipos de fuerzas y deseos que, en principio, pueden derribarlas. El aspecto terrible del relato reside entonces en que no tenemos, en efecto, otro modo de eliminar la pesadilla de la historia que utilizando los pocos y contaminados instrumentos de los que la propia historia nos ha dotado. ¿Cómo puede la historia volverse contra sí misma? La respuesta del propio Marx a este dilema es la más atrevida que se pueda imaginar. Podrán transformar la historia sus productos *más* contaminados, aquellos que porten las marcas más claras de su brutalidad. En una situación en la que los poderosos operan con una demencia rampante, sólo los que no tienen poder pueden brindar una imagen de esa humanidad que, en su momento preciso, debe llegar al poder, y, al hacerlo, transfigurar el significado del mismo concepto de poder.

9

ILUSIONES VERDADERAS: FRIEDRICH NIETZSCHE

No resulta difícil trazar ciertos paralelismos de orden general entre el materialismo histórico y el pensamiento de Friedrich Nietzsche. Pues Nietzsche, por mínima que sea la atención que preste a cuestiones como el proceso laboral y sus relaciones sociales, es a su manera un materialista puro y duro. Podría decirse que para Nietzsche la raíz de toda cultura es el cuerpo humano, si no fuera porque el cuerpo como tal para él no es más que una expresión contingente de la voluntad de poder. Así, en *La ciencia jovial* se pregunta si la filosofía «no ha sido meramente una interpretación de un cuerpo y un *malentendido* del mismo»[1], o subraya con burlona solemnidad en el *Crepúsculo de los ídolos* que ningún filósofo ha hablado todavía con reverencia y gratitud de la nariz humana. En ciertas ocasiones, Nietzsche no manifiesta más que una vulgar posición de fisiologismo schopenhaueriano, como cuando especula que la difusión del budismo puede atribuirse a la pérdida de vigor ocasionada por la dieta india de arroz. Pero él tiene toda la razón al identificar el cuerpo como el punto ciego de toda la filosofía tradicional:

> La filosofía dice «abajo con el cuerpo», esa miserable *idée fixe* de los sentidos, infectada con todas las faltas de lógica existentes, refutada, incluso imposible, ¡aunque lo suficientemente insolente como para postularse como si fuera real![2].

1. F. Nietzsche, *The Gay Science*, trad. de W. Kaufmann, New York, 1974, p. 35 [*La ciencia jovial. La gaya scienza*, introd., trad. y notas de G. Cano, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001].

2. F. Nietzsche, *The Twilight of the Idols*, trad. de A. M. Ludovici, London, 1972 [*El crepúsculo de los ídolos*, introd., trad. y notas de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1997].

Él, por el contrario, regresará al cuerpo y tratará de pensarlo todo de nuevo desde su perspectiva: la comprensión de la historia, el arte y la razón como los productos inestables de sus necesidades e impulsos. Su obra, así pues, conduce el proyecto original de la estética a un extremo revolucionario, toda vez que el cuerpo en Nietzsche regresa a decir verdad como la ruina de toda especulación desinteresada. La estética, escribe en *Nietzsche contra Wagner*, no es sino «fisiología aplicada».

Es el cuerpo, según Nietzsche, el que produce toda posible verdad a la que podamos acceder. El mundo es como es únicamente a causa de la estructura peculiar de nuestros sentidos, de tal modo que una biología diferente nos haría entrega de un universo completamente diferente. La verdad es una función de la evolución material de la especie: es el efecto de nuestra interacción sensorial con nuestro entorno, el resultado de lo que necesitamos para sobrevivir y crecer. La voluntad de verdad significa construir el tipo de mundo dentro del que los poderes de cada uno puedan prosperar mejor y los impulsos desempeñar su función con mayor libertad. Esta urgencia de conocimiento es un impulso de conquista, un mecanismo de falsificación y simplificación de la rica ambigüedad de las cosas con objeto de tomar posesión de ellas. La verdad es sólo la realidad domesticada y ordenada para nuestras necesidades prácticas, la lógica es un proceso de equivalencia falso que responde a los intereses de supervivencia. Si la unidad trascendental de apercepción kantiana tiene algún sentido, éste se refiere no a las formas espectrales de la mente, sino a la unidad provisional del cuerpo. Nosotros pensamos precisamente de esta forma a causa del tipo de cuerpos que tenemos, y de las relaciones complejas con la realidad que esta situación implica. Es el cuerpo más que la mente el que interpreta el mundo, lo desmenuza en fragmentos manejables y le asigna significados aproximados. Los que «conocen» son nuestros poderes sensoriales múltiples, que no son sólo artefactos en sí mismos —productos de una historia enmarañada—, sino las fuentes mismas de los artefactos, pues crean esas ficciones que mejoran la vida gracias a las cuales prosperamos. El pensamiento, siendo sinceros, es más que un reflejo biológico: es una función especializada de nuestros impulsos que puede a la vez refinarlos y espiritualizarlos a través del tiempo. Ahora bien, esto no impide que todo lo que pensamos, sentimos y hacemos se mueva dentro de un marco de intereses enraizado en nuestro «ser como especie», no puede haber ninguna realidad independientemente de esto. La propia comunicación, que tanto para Nietzsche como para Marx es efectivamente sinónimo de conciencia, sólo se desarrolla

bajo presión, como parte de una lucha material por la supervivencia, por mucho que más tarde nos deleitemos en ella como una actividad en sí misma. El cuerpo, «un fenómeno más rico, más claro y más tangible» que la conciencia[3], aparece en Nietzsche como lo inconsciente, esto es, como el subtexto sumergido de toda nuestra vida reflexiva más delicada. El pensamiento es así síntoma de una fuerza material, mientras la «psicología» es esa hermenéutica escéptica que pone al descubierto los bajos motivos que lo impulsan. En realidad, uno no discute tanto las ideas como las encuentra grabadas en las marcas de una humanidad hambrienta. Pensar es así una acción genuinamente ideológica, la marca semiótica de una violencia que ahora se pone al descubierto debajo de ella. Lo que fascina a Nietzsche es el incesante anhelo que subyace en el núcleo de la razón, la malicia, el rencor o el éxtasis que lo impulsan, el despliegue del instinto en la propia represión del instinto; en un discurso, lo que le llama la atención es el bajo murmullo del cuerpo hablante, en toda su avidez o culpabilidad. Como Marx, Nietzsche busca derrocar la crédula confianza del pensamiento en su propia autonomía y, fundamentalmente, toda esa espiritualidad ascética (sea en nombre de la ciencia, la religión o de la filosofía) que vuelve la mirada ante el horror de la sangre y el esfuerzo en donde realmente nacen las ideas. Esa sangre y ese esfuerzo es lo que denomina «genealogía», en contraste con el evolucionismo consolador de la «Historia» («ese espantoso dominio de sinsentido y azar que durante tanto tiempo se ha llamado 'Historia'», como dice burlonamente en *Más allá del bien y del mal*)[4]. La genealogía desenmascara los vergonzantes orígenes de las nociones nobles, el carácter casual de sus funciones, arrojando luz sobre el oscuro taller donde se forja todo pensamiento. Los valores morales de buen tono no son sino el fruto anegado en sangre de una historia de barbarie compuesta de deudas, tortura, obligación, venganza, en suma, todo el horroroso proceso mediante el cual el animal humano ha sido sistemáticamente desollado y debilitado a fin de adaptarse a la sociedad civilizada. La Historia es sólo la mórbida moralización que permite a la humanidad aprender a avergonzarse de sus propios instintos, de ahí que «todo pequeño paso sobre la Tierra se ha paga-

3. F. Nietzsche, *The Will to Power*, trad. de W. Kaufmann y R. J. Hollingdale, New York, 1968, p. 307 [hay ed. cast. parcial: *La voluntad de poder*, trad. de A. Froufe, Edaf, Madrid, 1981].

4. F. Nietzsche, *Beyond Good and Evil*, en W. Kaufmann (ed.), *Basic Writings of Nietzsche*, New York, 1968, p. 307 (en adelante: *BW*) [*Más allá del bien y del mal*, introd., trad. y notas de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1984].

do con torturas espirituales y corporales [...] ¡Cuánta sangre y horror hay en el fondo de todas las cosas buenas!»[5]. Para Nietzsche, igual que para Marx, la «moralidad» no es tanto un conjunto de problemas como un problema en sí mismo; los filósofos pueden haber puesto en duda éste o aquel valor moral, pero todavía no han cuestionado, sin embargo, el propio concepto de moralidad, que para Nietzsche no es «más que un lenguaje de signos para los afectos»[6].

Si para Marx las fuerzas productivas son encadenadas y constreñidas por un conjunto de relaciones sociales, para Nietzsche los instintos vitales productivos son reducidos y debilitados por lo que se conoce como la sujeción moral, la cobardía, la moralidad abstracta del «rebaño» de la sociedad convencional. Se trata esencialmente de un movimiento que se desarrolla de la coerción a la hegemonía:

> La moralidad es precedida por la *coacción*: de hecho, ella misma sigue siendo coacción durante cierto tiempo en el que uno se somete para evitar consecuencias desagradables. Más tarde se convierte en costumbre, luego en obediencia libre y finalmente casi deviene instinto; entonces, como todas las cosas a las que uno se acostumbra desde tiempo atrás y considera naturales, se relaciona con la gratificación... es ahora cuando se le llama *virtud* [7].

Lo que hemos visto en Rousseau y otros moralistas de la clase media como la transición máximamente positiva de la ley a la espontaneidad, del poder desnudo al hábito placentero, es para Nietzsche la última palabra de la autorrepresión. La vieja y bárbara ley crea esa invención judeocristiana del sujeto «libre», mientras una introyección masoquista abre ese espacio interior de culpabilidad, enfermedad y mala conciencia que algunos gustan de llamar «subjetividad». Los instintos vitalmente sanos, incapaces de descargarse del miedo de la perturbación social, se vuelven hacia el interior para dar nacimiento al «alma», ese agente policial que habita en el interior de cada individuo. Este mundo interior se hace cada vez más denso y amplio, adquiere profundidad e importancia, anunciando la muerte del «hombre salvaje, libre, en busca de presa»[8], quien hiere y explota sin respeto alguno. La nueva criatura moral es un sujeto «estetizado» en la medida en que el poder se ha convertido ahora en placer; pero esto marca al mismo tiempo la desaparición del viejo estilo del animal humano estético, que vivía sus bellos instintos de barbarie en un estado espléndido no coactivo.

5. F. Nietzsche, *On the Genealogy of Morals*, *BW*, cit., pp. 550 y 498 [*Genealogía de la moral*, introd., trad. y notas de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1990].
6. F. Nietzsche, *Beyond Good and Evil*, *BW*, cit., p. 290.
7. F. Nietzsche, *Human, All Too Human*, citado por R. Schacht, *Nietzsche*, London, 1983, p. 429 [*Humano, demasiado humano*, introd. de M. Barrios, trad. de A. Brotons, Akal, Madrid, 1996].
8. F. Nietzsche, *On the Genealogy of Morals*, *BW*, cit., p. 521.

Éstos eran para Nietzsche los guerreros que originalmente impusieron sus poderes despóticos sobre una población que esperaba humildemente tomar forma siendo forjada a martillazos.

> Su trabajo es una creación instintiva y una imposición de formas; ellos son los artistas más involuntarios e inconscientes que hay [...] Estos organizadores natos desconocen lo que es la culpabilidad o la responsabilidad, carecen de miramientos; ellos son el ejemplo de ese terrible egoísmo propio de los artistas de mirada broncínea y que se sabe justificado por toda la eternidad en su «obra», como una madre en su hijo[9].

Es este brutal dominio de la clase dominante el que sojuzga los instintos libres de sus dominados, creando así esa vida de la ciencia, la religión y el ascetismo que no puede sino odiarse a sí misma. Pero esta sujeción enfermiza es, por tanto, el producto de una habilidad artística magnífica, y refleja esa disciplina formativa en su propio y resentido masoquismo:

> Esta secreta violencia frente a uno mismo, esta crueldad de artista, este placer de darse forma a uno mismo como a una materia dura, resistente, sufriente, de marcar a fuego en ella una voluntad, una crítica, una contradicción, un desprecio, un no, este siniestro y terriblemente gozoso trabajo de un alma voluntariamente enfrentada a sí misma que se hace sufrir por el placer de hacer sufrir [...] toda esa *activa* «mala conciencia» —lo habéis adivinado ya— ha terminado por crear también, cual seno materno de fenómenos ideales e imaginarios, una abundancia de belleza y de afirmación nuevas [...] quizá la belleza en sí misma [...][10].

A diferencia de algunos de sus acólitos actuales menos precavidos, para Nietzsche no se trata de *lamentar* el terrorífico nacimiento del sujeto humanista. En su seductora unidad de disciplina y espontaneidad, forma sádica y material maleable, este animal cobarde y autoflagelante es, propiamente hablando, un artefacto estético. Si el arte es violencia y violación, el sujeto humanista recoge las delicias

9. *Ibid.*, pp. 522-523.
10. *Ibid.*, p. 523.

perversamente estéticas de esa incesante autoviolentación, de ese sadomasoquismo que Nietzsche tanto admira. Y puesto que el arte es ese fenómeno que se da la ley a sí mismo en lugar de recibirla pasivamente de alguna otra parte, existe un sentido en el que el yo moral atormentado es un tipo estético más significativo que el del viejo guerrero de clase, que se enseñorea sobre un material esencialmente extraño. La auténtica obra de arte es criatura y creador a la vez, algo que es más verdad en el sujeto moral que en el imperioso señor de la guerra. Hay algo de belleza en la mala conciencia: Nietzsche deduce el estímulo erótico de la tortura que la humanidad se inflige a sí misma y esto, insinúa, es lo que constituye la misma humanidad. Es más, esta criatura que tiende tan compulsivamente a la autoviolentación no es sólo una obra de arte en sí misma, sino la fuente de toda sublimación, y de tal modo, de todos los fenómenos estéticos. La cultura hunde sus raíces en el autoodio, y triunfantemente reivindica esa condición dolorosa.

Todo esto puede parecer una posición afortunadamente lejana del marxismo, pero existe un paralelismo en lo que concierne a un cierto teleologismo afín, por muy incómoda que pueda sonar la palabra al menos a los oídos de los últimos discípulos actuales de Nietzsche. La teleología es un concepto en la actualidad muy pasado de moda incluso entre los marxistas, más aún entre los nietzscheanos. Pero como muchas otras, esta palabra demonizada quizá merezca una pequeña redención. Para Nietzsche, el desmoronamiento de la vieja y fidedigna estructura instintiva del animal humano es, por un lado, una pérdida catastrófica que alumbra al rastrero y autolacerante sujeto de la ideología moral, arrojando a la humanidad a merced de la más traicionera e ilusoria de todas sus facultades, la conciencia. Por otro lado, este declive marca un avance mayor; si la corrupción del instinto hace más precaria la vida humana, también abre de golpe posibilidades nuevas por lo que respecta a experimentos y aventuras. La represión de los impulsos es la base de todo arte y de toda civilización, abriendo como hace un vacío en el ser humano que sólo la cultura puede llenar. El hombre moral es así esencialmente un puente o transición al ultrahombre: sólo cuando las viejas inclinaciones salvajes han sido sublimadas por la imposición de la moralidad de «rebaño», por el amor pusilánime a la ley, será capaz el animal humano del futuro de tomar en su mano estas potencialidades y ligarlas a su voluntad autónoma. El sujeto nació en un estado de enfermedad y sujeción, pero también es el taller esencial para atemperar y organizar poderes que de otra manera pueden ser destructivos, poderes que bajo la figura del ultrahombre harán estallar las formaciones morales

como un nuevo tipo de fuerza productiva. El individuo del futuro torcerá estos poderes forjándose a sí mismo en una criatura libre, liberando la diferencia, la heterogeneidad y su unicidad de la empalidecida constricción de una ética homogénea. La muerte del instinto y el nacimiento del sujeto es en este sentido un declive feliz, en el que la peligrosa confianza en la razón calculadora supone a la vez un insidioso debilitamiento del carácter y el advenimiento de una existencia más rica. La ley moral fue necesaria en su día para el refinamiento de los poderes humanos, pero ha llegado a ser con el paso del tiempo una traba que debe ser eliminada. «Nuestra más profunda gratitud para lo que la moralidad ha conseguido hasta ahora», escribe Nietzsche en *La voluntad de poder*, «pero hoy es sólo una carga que puede convertirse en una fatalidad»[11]. Y en *El caminante y su sombra* anota:

> Muchas cadenas han sido arrojadas sobre el hombre para que aprendiera a dejar de comportarse como un animal; y realmente se ha vuelto más tierno, más espiritual, más alegre y circunspecto que cualquier otro animal. Pero ahora sigue sufriendo aún por haber llevado durante tanto tiempo sus cadenas [...][12].

No puede haber individuo soberano sin la camisa de fuerza de la costumbre: habiendo sido disciplinados para interiorizar una ley despótica que los nivela en mónadas sin rostro, los seres humanos están ahora en condiciones de ese autogobierno estético supremo en el que ellos se den la ley a sí mismos, cada uno o cada una de ellos según su propio modo singularmente autónomo. Un tipo de introyección, en pocas palabras, cederá su espacio a otro en el que la riqueza de la conciencia desarrollada será incorporada como una estructura instintiva más novedosa, vivida con toda la robusta espontaneidad de los viejos impulsos bárbaros.

No cabe duda de que existe una lejana analogía entre esta visión y el materialismo histórico. También para el marxismo la transición de la sociedad tradicional al capitalismo pasa por una ley falsamente homogeneizadora —del intercambio económico, o la democracia burguesa— que reduce la particularidad concreta hasta convertirla en sombra. Ahora bien, este «declive» es oportuno, es ascendente más que descendente, toda vez que dentro de este deslucido capara-

11. F. Nietzsche, *The Will to Power*, cit., p. 404.
12. F. Nietzsche, *The Wanderer and his Shadow*, citado por R. Schacht, *Nietzsche*, cit., p. 370 [*El viajero y su sombra. Humano, demasiado humano* II, trad. de A. Brotons, Akal, Madrid, 1996].

zón de la igualdad abstracta se desarrollan las mismas fuerzas que podrían abrir más allá del reino de la necesidad algún ámbito de libertad, diferencia y exceso. En la medida en que necesariamente forma al trabajador organizado colectivamente y desarrolla una pluralidad de poderes históricos, el capitalismo, para Marx, siembra la semilla de su propia disolución con la misma seguridad con la que, a ojos de Nietzsche, prepara el terreno para lo que lo superará. Y Marx, como Nietzsche, a veces parece contemplar este vuelco como una superación de la moralidad como tal. Cuando Nietzsche habla del modo en el que la conciencia abstrae y empobrece lo real, su lenguaje es afín al discurso marxiano sobre el valor de cambio:

> La naturaleza de la *conciencia animal* implica que el mundo del que podemos llegar a ser conscientes no es más que un mundo superficial, compuesto de signos, un mundo generalizado y convertido en común; todo lo que llega a ser consciente, precisamente por eso, se *convierte en* algo plano, delgado, relativamente necio, general, signo, síntoma gregario; todo hecho de conciencia está ligado a una gran fundamental corrupción, falsificación, superficialización y generalización[13].

Lo que, a la luz del nominalismo extremo nietzscheano, es verdad de la conciencia como tal, es para Marx un efecto de la mercantilización, por la que la rica complejidad del valor de uso es reducida hasta devenir un exiguo índice de cambio. Para ambos filósofos, sin embargo, la historia se mueve por su lado malo: si para Marx este proceso de mercantilización emancipa a la humanidad del privilegio y provincianismo de la sociedad tradicional, estableciendo las condiciones de un intercambio libre, igualitario e universal, para Nietzsche, la monótona narrativa del «devenir calculable» de la humanidad no es sino una necesidad de su esencia como especie, pues sin este carácter calculable nunca habría sobrevivido. A los ojos de Nietzsche la lógica es una ficción, puesto que no hay dos cosas que puedan ser idénticas; pero, igual que la equivalencia del valor de cambio, se trata de algo a la vez represivo y potencialmente liberador.

Tanto a los ojos de Nietzsche como a los de Marx la época presente tiene el valor de propedéutica de una condición más deseable, es obstáculo y posibilidad al mismo tiempo, una matriz protectora que ahora se ha revelado definitivamente como agotada. Si los dos están de acuerdo a este respecto, también pueden observarse simili-

13. F. Nietzsche, *The Gay Science*, citado por R. Schacht, *Nietzsche*, cit., p. 190.

tudes extraordinarias en otros asuntos. Ambos desprecian el carácter anodino del idealismo y las doctrinas transcendentes: «El mundo verdadero», comenta Nietzsche en un lenguaje significativamente marxista, «se ha erigido en contradicción con el mundo real»[14]. Los dos reivindican un tipo de energía —de la producción, la «vida» o la voluntad de poder— que es la fuente y medida de todo valor pero que al mismo tiempo subyace a ese calor. Están igualmente de acuerdo en su utopismo en clave negativa, que especifica las formas generales del porvenir más que prefigurar sus contenidos; cada uno imagina ese futuro en términos de excedente, exceso, superación, inconmensurabilidad, al recobrar una sensibilidad y especificidad perdidas a través de un concepto transfigurado de medida. Los dos pensadores deconstruyen las entidades idealizadas en su conflictividad material oculta, y se muestran especialmente recelosos ante toda retórica altruista, bajo la cual detectan gestos disimulados de poder y autointerés. Si sólo son morales las acciones que se hacen puramente en beneficio de los demás, observa irónicamente Nietzsche en *Aurora*, entonces no hay en absoluto acciones morales. Ninguno de los dos atribuye un valor demasiado elevado a la conciencia moral, que es recriminada por su *hybris* y retrotraída a su modesta ubicación dentro de un amplio marco de determinaciones históricas. Para Nietzsche la conciencia en sí misma es incurablemente idealista, imprime engañosamente un «ser» estable en el proceso material regido por «el cambio, el devenir, la multiplicidad, la oposición, la contradicción, la guerra»[15]. Para Marx, este impulso metafísico o reificador de la inteligencia parece ser inherente a las condiciones específicas del fetichismo de la mercancía, donde el cambio es congelado y naturalizado de una forma similar. Ambos se muestran escépticos respecto a la categoría de sujeto, aunque Nietzsche en mayor medida que Marx. Para el último Marx, el sujeto aparece simplemente como el sostén de la estructura social; desde el punto de vista de Nietzsche, el sujeto es un mero engaño gramatical, una ficción conveniente para sostener la acción.

Si el pensamiento nietzscheano puede compararse con el marxista, no menos puede ser descifrado por éste. El desprecio que Nietzsche muestra hacia la moralidad burguesa es perfectamente inteligible a la luz de las condiciones del Imperio alemán de su tiempo, donde la mayor parte de la clase media prefería conformarse con buscar influencia dentro del régimen autocrático de Bismarck en lugar de

14. F. Nietzsche, *Twilight of the Idols*, cit., p. 34.
15. F. Nietzsche, *The Will to Power*, cit., p. 315.

ofrecer un desafío político de consecuencias. Respetuosa y pragmática, la burguesía alemana renunció a su papel histórico revolucionario para buscar los beneficios de un capitalismo erigido en gran medida desde «arriba» —por el propio Estado proteccionista de Bismarck— y la protección que tal acomodamiento a las políticas de la clase dominante podría garantizar frente a lo que rápidamente llegó a ser el partido socialista más importante del mundo. Privada de representación política propia por la implacable oposición de Bismarck al gobierno parlamentario, frustrada y eclipsada por una arrogante aristocracia, la clase media se comprometió e involucró en las estructuras del poder estatal, temerosa de sus superiores en sus demandas políticas y aterrorizada por el creciente clamor socialista de sus subordinados. Frente a este estrato social inerte y conformista, Nietzsche afirma jactanciosamente los valores viriles, filibusteros de la vieja nobleza de casta guerrera. Sin embargo, también es posible ver este individualismo autárquico como una versión idealizada de la esencia burguesa, con todo ese osado dinamismo y autosuficiencia que quizá podría obtener en circunstancias sociales más propicias. El activo y aventurero *Übermensch* lanza una nostálgica mirada atrás a la vieja nobleza militar, pero en esta empresa insolentemente explícita él también prefigura un sujeto burgués reconstituido. «Tener y querer tener más —en una palabra, *crecer*— eso es la vida misma», comenta Nietzsche en *La voluntad de poder*, en el curso de una diatriba antisocialista. Si los comerciantes fueran nobles, reflexiona en *La ciencia jovial*, no habría existido ningún socialismo de masas.

Este proyecto, sin embargo, es más complejo y paradójico que el sueño carlyneano o disraeliano de injertar el vigor heroico de la aristocracia en una burguesía plúmbea; implica más bien una poderosa contradicción con la propia clase media como tal. El problema radica en que la superestructura moral, religiosa y judicial de esa clase está entrando en un conflicto con sus propias energías productivas. La conciencia, el deber, la legalidad son fundamentos esenciales del orden social burgués; sin embargo también sirven para obstaculizar el desenfrenado autodesarrollo del sujeto burgués. Ese autodesarrollo irónicamente choca con los propios valores metafísicos —fundamentos absolutos, identidades estables, continuidades inquebrantables—, que la sociedad de clase media canjea por seguridad política. El sueño de cualquier empresario es no estar constreñido en su actividad por ninguna limitación mientras recibe protección bajo formas colectivas de la ley, la política, la religión y la ética frente a las actividades potencialmente perjudiciales de otros de su especie. Tales constricciones, sin embargo, debe entonces aplicarlas igualmente a sí mismo,

minando la misma autonomía que ellas debían en principio salvaguardar. La soberanía individual y la inconmensurabilidad son de la mayor importancia, sin embargo, sólo parecen alcanzables por una nivelación y homogeneización al estilo gregario. En cuanto proceso o fuerza productiva absolutamente anárquica, el sujeto burgués amenaza con socavar en su curso maravillosamente inagotable las mismas representaciones sociales estabilizadoras que necesita. Es el propio burgués quien ha de reconocer que es el verdadero anarquista y nihilista, derrumbando a cada paso suyo la fundación metafísica de la que él mismo depende. Para realizarse completamente, entonces, este extraño y frustrado sujeto ha de derrocarse a sí mismo en alguna medida; éste es seguramente uno de los significados centrales de la autosuperación del *Übermensch*. La estética como autorrealización entra en conflicto con la estética como armonía social, y Nietzsche está temerariamente preparado para sacrificar la última a la primera. El hombre burgués como sujeto moral, legal y político es «más enfermizo, más inseguro, más alterable, más indeterminado que cualquier otro animal, no cabe duda de ello [...] él es el animal *enfermo*[16]; sin embargo, él también es el osado aventurero que «más se ha atrevido, más ha innovado, desafiado, arrostrado el destino que todos los demás animales juntos: él, el gran experimentador consigo mismo, el insatisfecho, el insaciable, el que disputa el dominio último a animales, Naturaleza y dioses [...] él, el todavía no conquistado, el eternamente preñado de futuro, cuyas propias fuerzas no le dejan jamás descansar [...]»[17]. Este magnífico espíritu empresarial encierra trágicamente el mórbido germen de la conciencia, pero Nietzsche quiere, por decirlo así, levantar este dinamismo productivo de la «base» a la superestructura, destrozando las formas metafísicas de la última con la furiosa creatividad de la primera.

Tanto sujetos como objetos son, para Nietzsche, meras ficciones, efectos provisionales de fuerzas más profundas. Este punto de vista excéntrico no es quizá más que la verdad diaria del orden capitalista: esos objetos que para Nietzsche constituyen nudos puramente transitorios de fuerza no son, en cuanto mercancías, más que efímeros puntos de intercambio. El mundo «objetivo» para Nietzsche, si uno puede hablar en estos términos, sería algo a la vez vitalmente turbulento y absurdamente indiferente, una fenomenología bastante certera, no cabe duda, de la sociedad de mercado. El sujeto humano, a pesar de todos sus privilegios ontológicos, se disuelve igual-

16. F. Nietzsche, *On the Genealogy of Morals*, *BW*, cit., p. 557.
17. *Ibid.*

mente en estas condiciones hasta reducirse al reflejo de procesos más profundos y más determinantes. Es este hecho el que Nietzsche pretende asimilar y convertir en ventaja, vaciando esta figura ya deconstruida para desbrozar el camino del futuro ultrahombre. Como empresario ideal del futuro, esta osada criatura ha aprendido a renunciar a todos los viejos consuelos de alma, esencia, identidad, continuidad, viviendo provisionalmente y con iniciativa, dejándose llevar por la corriente vital de la propia existencia. En él, el orden social existente ha llegado a sacrificar su seguridad por su libertad, abrazando la falta de fundamento de la existencia como la propia fuente de su incesante autoexperimentación. Si la sociedad burguesa está atenazada entre la energía y la ontología, entre la posibilidad de perseguir sus fines y legitimarlos, la última debe ceder terreno a la primera. Dejar que el viejo sujeto metafísico se haga astillas significa adentrarse directamente en la misma voluntad de poder, apropiarse de este fuerzo para forjar un ser novedoso, infundado, estético que porta su justificación enteramente en sí mismo. Invirtiendo el movimiento de Kierkegaard, la ética aquí cederá su espacio a la estética, puesto que la ficción de un orden estable es dejada de lado por la ficción más auténtica de un proceso eterno de autocreación.

La diferencia más importante entre Nietzsche y Marx es que Nietzsche no es un marxista. En realidad, no sólo no es un marxista, sino que es también un beligerante oponente de casi todo valor, en términos ilustrados, liberal o democrático. Debemos resistir a toda debilidad sentimental, se recuerda a sí mismo:

> La vida misma es esencialmente apropiación, daño, dominación de lo más extraño y débil; supresión, dureza, imposición de las propias formas, incorporación y cuando menos, en el mejor de los casos, explotación [...][18].

Gran parte de los escritos nietzscheanos se pueden leer como un manual de instrucciones de aventuras juveniles o como la amargada queja de algún general jubilado del Pentágono por la falta de mano dura en los liberales. Él desea así:

> Espíritus fortalecidos por guerras y victorias, a quienes la conquista, la aventura, el peligro e incluso el dolor se les hayan convertido en imperiosa necesidad; para ello se necesitaría habituarse al aire cortante de las alturas, a los paseos invernales, al hielo y a las montañas

18. F. Nietzsche, *Beyond Good and Evil*, *BW*, cit., p. 393.

> en todos los sentidos; se necesitaría incluso una especie de sublime malicia, una travesura del conocimiento última y supremamente segura de sí misma que va de la mano de la gran salud[19].

Debemos endurecernos frente al sufrimiento de los otros, guiar nuestros carros por encima de lo mórbido y decadente. La simpatía y la compasión tal como nosotros las sentimos son virtudes enfermizas propias del judeo-cristianismo, síntomas de ese autoodio y disgusto por la vida que los órdenes más bajos, en su rencoroso resentimiento, y a través de un golpe de genio, han logrado que sus propios señores interiorizaran. Dado que los pobres han infectado de forma siniestra a los fuertes su propio y repugnante nihilismo, Nietzsche abogará inversamente por la crueldad y el placer de la dominación, por «todo lo altivo, viril, conquistador, dominador»[20]. Como William Blake, sospecha que la piedad y el altruismo son los rostros aceptables de la agresión, piadosas máscaras de un régimen depredador; de ahí que él no pueda ver nada en el socialismo que no sea una desastrosa extensión de la nivelación abstracta. El socialismo no es suficientemente revolucionario, es una mera versión colectivista de las debilitadas virtudes burguesas que no acierta a desafiar esos fetiches totales que son la moralidad y el sujeto. Se trata simplemente de una marca alternativa de la ética social, ligada en este sentido a su antagonista político; el único futuro que realmente vale la pena es el que conlleva la trasmutación de todos los valores.

Uno no necesita columbrar en Nietzsche su carácter precursor del Tercer Reich para sentirse repelido de inmediato por esta servil autohumillación ante el falo, toda su brutal misoginia y su fantaseo militarista. Si Nietzsche habla en sentido literal cuando utiliza expresiones como, por ejemplo, «la aniquilación de las razas decadentes», su ética no puede ser otra cosa que atroz; ahora bien, si él entiende esto en sentido metafórico, entonces es un irresponsable temerario y no puede ser totalmente exculpado de los siniestros usos a los que su desagradable retórica condujo poco tiempo después. Merece la pena señalar la indiferencia con la que los acólitos actuales han suprimido estos rasgos más repugnantes del credo nietzscheano, los mismos que una generación anterior subscribió y orientó en la dirección de un antisemitismo protofascista. El *Übermensch*, no cabe duda, no es ningún moderno Genghis Khan dando rienda suelta a sus asesinos impulsos en nuestros días, sino un individuo moderado, refinado, pro-

19. F. Nietzsche, *On the Genealogy of Morals*, *BW*, cit., p. 532.
20. *Ibid.*, p. 265.

digio de serenidad y autocontrol, material y magnánimo en sus modales. A decir verdad, la objeción más pertinente que se le podría dirigir no pasa tanto por decir que exterminaría a los pobres como por esgrimir que, a pesar de todo el llamativo florecimiento que anuncia, no representa un gran avance en relación con el equilibrado y autodisciplinado individuo de un idealismo culturalmente familiar. Incluso así, una diferencia crucial entre Nietzsche y Marx es que la liberación de los poderes humanos individuales de los grilletes de la uniformidad social —una meta que ambos pensadores proponen— en el caso de Marx ha de conseguirse en y a través de la libre autorrealización de todo el mundo, mientras que para Nietzsche pasa por un aislamiento desdeñoso. El desprecio nietzscheano por la solidaridad humana es uno de sus valores fundamentales, no simplemente forma parte de su denuncia del conformismo corriente. El ultrahombre puede manifestar compasión o benevolencia, pero éstos son simples aspectos de un ejercicio feliz de sus poderes, la noble decisión del poderoso de relajarse magnánimamente ante el débil. Si él decide que este relajamiento compasivo es inapropiado, los débiles están completamente a su merced. Para el ultrahombre es estéticamente gratificante de cuando en cuando desplegar todo su potencial de fuerza para socorrer a los demás, siempre, eso sí, maravillosamente consciente de que él podría del mismo modo usar esa fuerza para aniquilarlos.

Puesto que el individuo libre no puede ser el producto de la acción colectiva, la respuesta de Nietzsche a cómo esta última surge en general ha de permanecer en alguna medida ausente. No puede ser, claro está, mediante una transformación voluntarista, ya que Nietzsche no tiene tiempo para ficciones mentales del tipo de «actos de voluntad». En realidad el hecho de «querer el poder» y la «voluntad de poder» parecen en verdad conceptos opuestos en su pensamiento. Esto no puede ser, sin embargo, por un tipo de evolucionismo histórico vulgar, sino porque el ultrahombre golpea violenta e impredeciblemente la complaciente continuidad de la historia. Así, sólo parece darse el caso de que ciertos sujetos privilegiados, como es el caso de Friedrich Nietzsche, son capaces misteriosamente de trascender el nihilismo de la vida moderna y saltar a otra dimensión. Este salto no puede ocurrir ciertamente a través del ejercicio de la razón crítica, que Nietzsche cree imposible. ¿Cómo podría el intelecto, ese grosero y torpe instrumento de la voluntad de poder, tirarse a sí mismo de las orejas y reflexionar críticamente sobre los intereses de los que no es sino ciega expresión? «Una crítica de la facultad de conocimiento», afirma Nietzsche, «es absurda: cómo podría un instrumento criticarse a sí mismo cuando sólo puede utilizarse a sí mismo para la crítica?»[21]. Como varios de sus seguidores actuales, él parece asumir que toda crítica semejante encierra un desinterés sereno. De este modo, entonces no hay nada entre este imposible sueño metalingüístico y una concepción marcadamente hobbesiana de la razón como esclava obediente del poder. El conocimiento, como hemos visto, no es más que una simplificación ficticia del mundo por fines pragmáticos: como el propio artefacto, el concepto reduce, esquematiza, omite lo que no es importante en una falsificación limitada esencial para la «vida». No habría por tanto ningún modo de obtener una comprensión analítica de las propias operaciones, aun cuando los propios escritos de Nietzsche parezcan de un modo paradójico hacer precisamente esto. Como Jürgen Habermas ha señalado, Nietzsche «niega el poder crítico de la reflexión con y sólo con *los propios medios de la reflexión*»[22]. Marx, por su parte, aprobaría la insistencia nietzscheana en la naturaleza práctica del conocimiento, su anclaje en intereses materiales, pero rechazaría el corolario pragmatista de que una crítica general emancipatoria tenga que ser necesariamente eliminada. Lo que interesa a Marx son esos «intereses» o perspectivas históricamente específicos que, por ser lo que son, sólo pueden percibirse pasando por alto su propia particularidad en dirección a una investigación profundamente interesada de la estructura de la formación social en su conjunto. En Marx, la ligazón entre lo local y lo general, lo pragmático y lo totalizador se asegura en primer lugar por la naturaleza contradictoria de la propia sociedad de clases, que requeriría una transformación global si ciertas demandas altamente específicas encontraran su cumplimiento.

Si Nietzsche es capaz de saber que todo uso de la razón no es más que el producto de la voluntad de poder, este mismo conocimiento participa en alguna medida del alcance y la autoridad de la razón clásica, descubriendo así la propia esencia de lo real. Sólo que esta esencia se convierte en la verdad de que sólo hay interpretaciones seccionadas, de las cuales todas ellas son, de hecho, falsas. La disputa entre Marx y Nietzsche no gira en torno a saber si hay algo más fundamental que ese tipo de razonar —ambos pensadores insisten en que sí lo hay—, sino en torno al lugar consiguiente y al estatus de la razón dentro de este contexto más determinante. Destronar a la razón de su vanagloriosa supremacía no significa necesariamente redu-

21. F. Nietzsche, *The Will to Power*, cit., p. 269.

22. J. Habermas, *Knowledge and Human Interests*, Oxford, 1987, p. 299 [*Conocimiento e interés*, trad. de M. Jiménez Redondo, J. F. Ivars y L. Martín Santos, rev. de J. Vidal Beneyto, Taurus, Madrid, 1989].

cirla a la función de un abrelatas. En realidad, del mismo modo que Nietzsche reconoce en cierto sentido que la razón y la pasión no son conceptos simplemente opuestos —es un error, afirma en *La voluntad de poder*, hablar como si la pasión no poseyera su *quantum* de razón—, también la razón crítica para el marxismo constituye un potencial dentro del crecimiento de los intereses históricos. La razón crítica que tiene la capacidad de superar el capitalismo es para Marx inmanente a ese sistema, mientras para Nietzsche la razón es una cualidad inmanente al deseo. La crítica marxista ni se lanza a la historia desde un espacio exterior metafísico ni queda confinada a ser mero reflejo de intereses limitadamente particulares. En lugar de ello, apunta de modo insolente a los ideales de la propia sociedad burguesa e investiga por qué en las condiciones actuales esos ideales, curiosamente, siguen siendo, de modo persistente, irrealizables.

El marxismo se interesa mucho por el tema del poder, pero asocia esta temática con ciertos conflictos de intereses ligados a la producción material. Nietzsche, en cambio, hipostatiza el poder como fin en sí mismo, sin fundamento alguno más allá de su propia expansión autogratificante. El propósito del poder nietzscheano no es, pues, la supervivencia material, sino la riqueza, la abundancia, el exceso; lucha sin mayor razón que realizarse a sí mismo. Entonces, irónicamente, existe un sentido en el que el poder, para Nietzsche, es en última instancia algo desinteresado. Por un lado, no se puede separar en absoluto del juego de los intereses específicos; por otro, gira eternamente en torno a su propio ser sublimemente indiferente a cualquiera de sus expresiones concretas. En esto como en otras cosas, el poder nietzscheano es fundamentalmente estético: porta por completo sus fines en sí mismo, postulándolos como simples puntos de resistencia esenciales para su propia autorrealización. A través de los fines contingentes que produce, el poder retorna eternamente a sí mismo, no existiendo nada que pueda ser externo a él. Es este punto por tanto el que hace que Nietzsche pueda ser calificado por Heidegger como el último de los metafísicos: no se trata de que la voluntad de poder sea una suerte de esencia hegeliana existente detrás del mundo (puesto que para el inflexible fenomenismo nietzscheano no hay nada detrás de las «apariencias»), sino de que es la forma única, fundamental y universal que el mundo toma. La voluntad de poder significa así el autoensalzamiento dinámico de todas las cosas en toda su multiplicidad en guerra, el movedizo campo de batalla en el cual ellas se expanden, colisionan, luchan, se apropian unas de otras; no hay, por tanto, ninguna clase de «Ser». Ahora bien, en la medida en

que se indica que esa relación diferencial de *quanta* de fuerzas es la forma de todo, este planteamiento inevitablemente sigue cumpliendo la función conceptual de este «Ser». Así es como un moderno devoto del maestro, Gilles Deleuze, puede escribir, no exento de cierto aire retórico, que «la voluntad de poder es plástica, inseparable de cada caso en el que es determinada: del mismo modo que el eterno retorno es ser, ser, sin embargo, que se afirma del devenir, la voluntad de poder es unitaria, pero unidad que se afirma de la multiplicidad»[23].

Ya hemos encontrado en más de una ocasión la idea de una fuerza que es «inseparable de cada caso en el que se determina»: ésta es la ley de la estética. La voluntad de poder es y no es una esencia unitaria en la justa medida en que la forma interior del artefacto es y no es una ley universal. La «ley» que regula la obra de arte no es del tipo que podría ser abstraída de ella, incluso provisionalmente, para llegar a ser el tema de la argumentación y el análisis; ella se evapora sin dejar huella en la materia de la obra de arte como totalidad, y de esta forma debe ser intuida más que debatida. Exactamente lo mismo es verdad en la voluntad nietzscheana, que es a la vez la forma inmanente de todo lo que es, y, sin embargo, nada que no sea variaciones locales y estratégicas de fuerzas. En esa medida, como tal, puede proporcionar un principio absoluto de juicio o un fundamento ontológico mientras no es nada de ese tipo, tan fugaz y tan inconstante como el proceso fichteano del devenir. La «ley» kantiana del gusto, de modo similar, es a la vez universal y particular al objeto. Haciendo equilibrios en este punto convenientemente ambivalente, la idea de la voluntad de poder puede ser utilizada en una dirección para fustigar a esos metafísicos que buscan hasta terminar encontrando una esencia detrás de las apariencias y, en otra, para denunciar la miopía de todos esos hedonistas, empiristas y utilitaristas que son incapaces de mirar más allá de sus propias (principalmente inglesas) narices, y aplaudir el poderoso drama cósmico que se desarrolla a su alrededor. Esto permite a Nietzsche combinar un fundamentalismo genuino, uno que ha descubierto el secreto de toda existencia, con ese escandaloso perspectivismo que puede censurar como afeminada fantasía la sumisa voluntad de verdad. La voluntad de poder es sólo la verdad universal de que no hay verdad universal, la interpretación de que todo es interpretación; y esta paradoja, no poco importante en las manos de los herederos modernos de Nietzsche, permite un radicalismo

23. G. Deleuze, *Nietzsche and Philosophy*, London, 1983, pp. 85-86 [*Nietzsche y la filosofía*, trad. de C. Artal, Anagrama, Barcelona, 1986].

iconoclasta que se funde armónicamente con la prudente sospecha pragmatista respecto a toda teorización «global». Como en la «indiferencia» schellingiana o la «diferencia» de Derrida, aquí también es imposible superar este principio cuasi trascendental porque está completamente vacío.

Merece la pena preguntarse si la voluntad de poder es para Nietzsche una cuestión de «hecho» o de «valor». Parece que ella no puede ser un bien en sí mismo, puesto que si es coincidente con todo, ¿bajo qué criterio podría esto valorarse? Uno no puede desde el punto de vista nietzscheano hablar del valor o de la falta de valor de la existencia en su totalidad, puesto que esto presupondría algún tipo de criterio normativo desde fuera de la propia existencia. «El valor de la vida no puede ser estimado», escribe en *El crepúsculo de los ídolos*; éste al menos es un sentido en el que él no es un nihilista. La voluntad de poder simplemente *es*; sin embargo, también es la fuente de todo valor: la única medida objetiva de valor— comenta Nietzsche en *La voluntad de poder*— es el poder aumentado y organizado; de modo que lo que es valioso no es tanto la voluntad de poder «en sí misma» —sea lo que sea lo que signifique esto— como el modo en el que ella se fomenta y enriquece en complejos coordinados de energía. Puesto que la vida humana es uno de estos posibles enriquecimientos, Nietzsche puede afirmar que «la vida misma nos obliga a postular valores; la vida misma se valora a sí misma a través de nosotros cuando postulamos valores»[24]. Pero parece que la voluntad de poder se incentivaría y se dotaría de mayor complejidad de todos modos, en virtud de su propia «esencia». Los dientes de león, por ejemplo, son un triunfo de la voluntad de poder, expandiendo sin cesar su dominio, apropiándose de nuevos espacios. Si es inherente a la «naturaleza» de la voluntad de poder intensificarse, entonces, como «principio», oscila indeterminadamente entre el hecho y el valor, siendo su pura existencia una evaluación constante.

Si el mundo para Nietzsche carece de valor, si es un caos absurdo, de lo que se trataría entonces sería de crear los propios valores de cada uno desafiando esta vacía indiferencia. No es extraño así que Nietzsche se muestre particularmente duro con todos esos moralistas sentimentales que sostienen que vivir bien es vivir de acuerdo con la Naturaleza. En realidad, lo único que hacen estos pensadores es proyectar sus propios valores arbitrarios sobre la realidad para luego, en un acto de consuelo ideológico, fusionarse de modo narcisista con esa imagen de ellos mismos. Mediante un sutil gesto de dominio, la

24. F. Nietzsche, *Twilight of the Idols*, cit., p. 87.

filosofía siempre modela el mundo a su imagen. Nietzsche busca trastocar esta clausura imaginaria, recordándonos maliciosamente la absoluta amoralidad de la Naturaleza:

> ¿Queréis *vivir* «según la Naturaleza»? ¡Oh, nobles estoicos, qué palabras tan embusteras! Imaginaos un ser como la Naturaleza: derrochador sin medida, indiferente sin medida, carente de propósitos o de miramientos, sin piedad o justicia, fértil, desolador e incierto al mismo tiempo; imaginaos la misma indiferencia como poder... ¿cómo *podríais* vosotros vivir según esta indiferencia?[25].

La humanidad, en lo que Nietzsche denomina una «monstruosa estupidez», se contempla a sí misma como la medida de todas las cosas, y juzga como bella cualquier cosa que refleje su propio rostro[26]. Pero la verdadera indiferencia del universo nietzscheano, en contraste con este antropomorfismo, suena irónicamente cercano a algunos de sus propios valores más preciados. Así él escribe en *Más allá del bien y del mal* en torno a esa Naturaleza «pródiga y majestuosamente indiferente que es monstruosa aunque noble»[27], dando a entender que en la indiferencia de esta naturaleza al valor se cifra precisamente su propio valor. El círculo imaginario entre la humanidad y el mundo se rompe así con una mano sólo para ser vuelto a sellar con la otra: es esta misma desconsideración altiva de la Naturaleza la que parece un reflejo especular de la propia ética de Nietzsche.

Es en este sentido en el que Nietzsche, en razón de toda esta ridiculización de los sentimentales, no es exactamente un existencialista. Mirado desde cierto punto de vista, en verdad parece representar esta posibilidad: la falta de valor inherente al mundo nos prohíbe seguir todo posible ejemplo moral de él, dejándonos en libertad para crear nuestros propios valores gratuitos forjando este material en bruto carente de todo sentido en una forma estética. Lo ético aquí es puramente decisionista: «Los auténticos filósofos [...] aquí dan órdenes y son legisladores: ellos dicen: *¡así* ha de ser!»[28]. Pero vivir de esta forma significa justo imitar la Naturaleza como verdaderamente es, algo que está fuera del alcance de los que nos abastecen de falacias patéticas. Pues el modo en que el mundo es no es ningún modo en particular: la realidad es voluntad de poder, un complejo variable de pode-

25. F. Nietzsche, *Beyond Good and Evil*, *BW*, cit., p. 205.
26. F. Nietzsche, *The Gay Science*, cit., p. 286; Íd., *Twilight of the Idols*, cit., p. 75.
27. F. Nietzsche, *Beyond Good and Evil*, *BW*, cit., p. 291.
28. *Ibid.*, p. 326.

res que buscan intensificarse, y vivir una vida de autorrealización autónoma es, por lo tanto, vivir de acuerdo con esto. Cuanto más llega uno precisamente a ser un fin en sí mismo tanto más refleja adecuadamente el universo. Nietzsche parece oscilar entre el existencialismo y el naturalismo; pero esta oposición puede ser deconstruida, ¿ofreciéndole el mejor de los mundos ideológicos posibles?. La espléndida naturaleza sumergida de la legislación de los propios valores en medio de una realidad inmoral puede ella misma fundarse metafísicamente: en el modo en el que el mundo es esencialmente. La «vida» es dura, salvaje, indiferente; pero esto constituye tanto como un hecho, una forma de energía exuberante, indestructible, que ha de ser éticamente imitada. La voluntad de poder no dicta valores *particulares*, a diferencia de la fe de los sentimentales en la Naturaleza; sólo exige que tú hagas lo que ella hace, a saber, vivir en un estilo cambiante, experimental, proclive a la improvisación dando forma a una multiplicidad de valores. Es en este sentido en el que es más importante la «forma» de la voluntad que el ultrahombre afirma que cualquier contenido de orden moral, toda vez que la voluntad no tiene de hecho ningún contenido moral. «El contenido de ahora en adelante se convierte en algo meramente formal... nuestra vida incluida», escribe Nietzsche en *La voluntad de poder*[29]. En este sentido la voluntad parece al mismo tiempo la forma suprema de valor y ningún valor en absoluto.

Hay un problema, sin embargo, en el hecho de *por qué* uno debería afirmar la voluntad de poder. No se puede llamar un valor expresar esta fuerza, dado que todo lo expresa de todos modos. No tiene sentido legislar que las cosas deberían hacer lo que no pueden evitar hacer en virtud de lo que ellas son. Lo que vale es la *intensificación* de la voluntad. Ahora bien, ¿cuál es el fundamento de *este* juicio de valor, y de dónde derivamos los criterios que podrían determinar lo que cuenta como una *intensificación* tal? ¿Acaso sólo conocemos esto estéticamente o de forma intuitiva, como cuando Nietzsche habla del *sentimiento* placentero del poder? Heidegger observa de forma inquietante en su estudio sobre Nietzsche: «Lo que es sano sólo puede decirlo aquello que tiene salud [...]. Lo que es verdad, sólo puede distinguirlo quien es veraz»[30]. Si la voluntad de poder es ella misma en gran medida amoral, ¿qué es aquello que es tan moralmente positivo como para enriquecerla? ¿Por qué debería uno colaborar con

29. F. Nietzsche, *The Will to Power*, cit., p. 433.

30. M. Heidegger, *Nietzsche*, vol. 1: *The Will to Power as Art*, London, 1981, p. 127 [*Nietzsche*, trad. de J. L. Vermal, Destino, Barcelona, 2000].

esta fuerza, más, por ejemplo, que con una naturaleza revestida sentimentalmente? Resulta evidente que aquí uno no puede elegir, como en el caso de Schopenhauer, rechazar la voluntad de poder... incluso todas estas posibles negaciones son, para Nietzsche, expresiones pervertidas de ella misma. Pero lo que no queda claro es saber en razón de qué criterios uno puede juzgar que esta negación es mala, y que afirmar la voluntad es, en cambio, bueno. A menos, por supuesto, que uno ya haya proyectado ciertos valores máximamente positivos sobre esta fuerza, de tal modo que fomentarla llegara a ser una virtud indudable. ¿No parece que los efectos de la voluntad de poder sólo pueden celebrarse si uno ya está en posesión de algunos criterios de valor que permiten esta estimación?

Lo cierto es que Nietzsche, claro está, no puede hacer otra cosa que camuflar ciertos valores ya asumidos previamente en el concepto de voluntad de poder; al actuar así cae en la misma circularidad que él mismo desprecia en los miopes pensadores naturalistas. En un gesto mixtificador tan iluso como el de éstos, él naturaliza valores sociales bastante específicos —dominación, agresión, explotación, apropiación— como la auténtica esencia del universo. Pero dado que estas relaciones conflictivas no son una «cosa», su esencialismo queda mixtificado a su vez. Cuando es tachado de subjetivismo, Nietzsche puede replegarse a una especie de positivismo: él no está tanto promoviendo valores particulares como describiendo el modo en el que transcurre la vida. La vida es cruel, derrochadora, inmisericorde, indiferente, hostil como tal a la vida humana; pero estos epítetos son, no cabe duda, normativos de principio a fin. El verdadero valor es reconocer que la amoralidad de la competitiva lucha por la vida es la cosa más perfecta que existe. Parece que el mercado es reacio al valor espiritual del tipo tradicional, pero esta insistencia comúnmente arraigada en mostrar ciertos hechos desnudos de la vida es en sí misma, e inevitablemente, un juicio de valor:

> Mi idea es que todo cuerpo específico lucha por llegar a convertirse en el señor de todo el espacio, y extender su poder —su voluntad-de-poder— repeliendo aquello que resiste a su expansión. Pero continuamente ha de tener en cuenta los esfuerzos de otros cuerpos, y termina por ajustarse («unificarse») con ellos[31].

31. F. Nietzsche, *Nachlass*, citado por A. C. Danto, *Nietzsche as philosopher*, New York, 1965, p. 220.

Se pueden imaginar pocas teorías más explícitas de la competencia capitalista que ésta; pero Nietzsche además pretende a su modo espiritualizar este Estado depredador. La voluntad de poder puede ser en cierto sentido el código filosófico del mercado, pero también reprocha de un modo «aristocrático» el sórdido instrumentalismo de esta lucha, abogando frente a éste por una visión del poder como placer estético en sí mismo. Este irracionalismo del poder, desdeñoso de todo propósito de bases sólidas, se separa de la innobleza del utilitarismo en el mismo momento en el que refleja el irracionalismo de la producción capitalista.

¿Cómo llega uno, a diferencia de Schopenhauer, a «elegir» la voluntad de poder? O la elección de afirmar la voluntad es un efecto de la propia voluntad, en cuyo caso resulta difícil comprender cómo puede ser una «elección»; o no lo es, en cuyo caso parecería caer, cosa imposible para Nietzsche, fuera del marco de la voluntad de poder cósmica. La propia respuesta de Nietzsche a este dilema es deconstruir toda la oposición entre libre albedrío y determinismo. En el acto de afirmar la voluntad, la libertad y la necesidad se mezclan entre sí de un modo irresoluble; y la imagen nietzscheana originaria de esta aporía es la actividad del artista. La creación artística es un simple asunto de «volición» —una ilusión metafísica para Nietzsche, si alguna vez existió—, pero aparece sin embargo como nuestra la posibilidad más plena de emancipación.

A decir verdad, el arte es, de principio a fin, el gran tema de Nietzsche, del mismo modo que la voluntad de poder es el artefacto supremo[32]. Esto no significa que él dé mucho crédito a la estética clásica: si el mundo es una obra de arte, no es en cuanto organismo, sino en cuanto «caos siempre eterno, no en el sentido de una ausencia de necesidad, sino de orden, coherencia, forma, belleza, sabiduría y cualesquiera otros nombres utilizados para nuestros antropomorfismos estéticos»[33]. Lo estético no es una cuestión de representación armoniosa, sino de energías productivas informes, en sí mismas vitales, que no paran de producir unidades constituidas provisionalmente en un juego eterno consigo mismo. Lo que es estético en la voluntad de poder es exactamente esta autogeneración carente de fundamento y meta, el modo por el que se determina a sí misma de

32. Para un interesante estudio de los motivos literarios y artísticos de Nietzsche, cf. A. Nehamas, *Nietzsche: Life as Literature*, Cambridge, Mass., 1985 [*Nietzsche. La vida como literatura*, trad. de R. J. García, Turner, Madrid, 2002]. Cf. asimismo, A. Megill, *Prophets of Extremity*, Berkeley, 1985, parte I.

33. F. Nietzsche, *On the Genealogy of Morals*, *BW*, cit., p. 521.

modo diferente en cada momento a partir de sublimes profundidades insondables. El universo, comenta Nietzsche en *La voluntad de poder*, es una obra de arte que se da a luz a sí misma; y el artista o *Übermensch* es quien es capaz de explotar este proceso en nombre de su propia y libre autoproducción. Esta estética de la producción es el enemigo de toda experiencia contemplativa al estilo kantiano, esto es, de esa mirada interesada al objeto estético reificado que suprime el turbulento y tendencioso proceso de su creación.

De ahí que los eunucos críticos tengan que ser derrocados por los que practican lo artístico con virilidad. El arte es el éxtasis y el arrebato, lo demónico y lo delirante, un asunto más fisiológico que espiritual. Una cuestión relacionada con músculos flexibles y nervios a flor de piel que aúna intoxicación de los sentidos y disciplina sin esfuerzo. El ideal nietzscheano evoca más la figura de un comando que la de un visionario. El arte está impregnado de sexualidad hasta la médula: «Hacer música es sólo otra manera de hacer niños»[34]. El intento de convertirlo en algo desinteresado no es más que otro ataque femenino y castrador a la voluntad de poder, como el de la ciencia, la verdad y el ascetismo. Como Heidegger anota en un breve comentario poco convincente: «En verdad, Nietzsche habla en contra de una estética femenina. Al hacerlo así, aboga por una estética viril, es decir, por la estética»[35]. El ultrahombre es artista y artefacto a la vez, criatura y creador, lo que no significa que él dé rienda suelta a sus impulsos espontáneos. Al contrario: Nietzsche denuncia la «ciega indulgencia de un afecto»[36] como la causa de los males más grandes, y contempla la grandeza de carácter como un control viril de los instintos. La condición estética suprema es la hegemonía sobre uno mismo: tras el largo y degradante trabajo de la sumisión a la ley moral, el *Übermensch* finalmente alcanzará la soberanía sobre sus instintos ahora sublimados, desarrollándolos y refrenándolos con todo ese aire despreocupado del artista señorialmente seguro de sí mismo dando forma a sus materiales. La existencia en su totalidad, por consiguiente, se convierte en objeto estético: nosotros debemos ser los «poetas de nuestras vidas», proclama Nietzsche, «hasta en los asuntos cotidianos más insignificantes»[37]. El ultrahombre improvisa su existencia cada momento desde la superabundancia de poder y la eufo-

34. F. Nietzsche, *The Will to Power*, cit., p. 421.

35. M. Heidegger, *Nietzsche*, vol. 1, cit., p. 76.

36. F. Nietzsche, *The Will to Power*, cit., p. 490.

37. F. Nietzsche, *The Gay Science*, citado por A. C. Danto, *Nietzsche as philosopher*, cit., p. 147.

ria, imprimiendo formas en el flujo del devenir, forjando el caos en un orden momentáneo. «Llegar a ser el dominador del caos que uno mismo es; obligar al caos a tomar una forma»[38] es, pues, el logro artístico supremo que sólo el más enfrascado sadomasoquista puede alcanzar. El hombre verdaderamente fuerte es lo bastante sereno como para someterse a esta lacerante autodisciplina; los que se resisten a esta constricción son justo los débiles que temen convertirse en esclavos si llevan esto a cabo.

La constricción de la que se habla aquí, a decir verdad, no oprime, sino que exalta. Lo que está en liza, como Heidegger afirma, «no es la simple sujeción del caos a la forma, sino ese dominio que deja que el salvajismo primario del caos y el carácter primordial de la ley se enfrenten entre sí necesariamente bajo un mismo yugo»[39]. La ley del animal humano del futuro se caracteriza por un curioso carácter antinómico, que es completamente único en cada individuo. Nada indigna más a Nietzsche que esa insultante hipótesis de que los individuos podrían ser en alguna medida conmensurables. La ley que el *Übermensch* se da a sí mismo, como «la ley» del artefacto, no es en ningún sentido heterónoma a él, sino que es simplemente la necesidad interna de su autoformación sin parangón. La estética como modelo o principio del consenso social está completamente determinada por esta insistencia radical en la autonomía; y es en este punto, quizá, donde el pensamiento nietzscheano se torna políticamente más subversivo. El *Übermensch* es el enemigo de todas las *costumbres* establecidas socialmente, todas las formas políticas adecuadas; su placer en afrontar el peligro, los riesgos, su incesante reconstrucción de sí mismo recuerda la filosofía «en crisis» de Kierkegaard, igualmente desdeñosa de la conducta sumisa a lo habitual. Lo estético como autorrealización estética se contrapone radicalmente aquí a la estética como costumbre, *habitus*, inconsciente social; o, por decirlo de un modo más preciso, esta última ha pasado audazmente de ser objeto de apropiación por parte del dominio público a serlo de la vida personal. El ultrahombre vive según sus instintos habituales, libre de las torpes maquinaciones de la conciencia; pero lo que es admirable en su figura resulta inapropiado en la sociedad en su conjunto. La hegemonía se desgaja de la arena política para reubicarse dentro de cada sujeto inconmensurable. La escritura nietzscheana delata un amor profundamente masoquista hacia la ley, ese juego erótico con la severidad con el que los artistas de su misma humanidad arrancan los

38. F. Nietzsche, *The Will to Power*, cit., p. 444.
39. M. Heidegger, *Nietzsche*, vol. 1, cit., p. 128.

materiales de su existencia para crear una forma mejorada. Pero la idea de una ley enteramente peculiar al individuo sólo le permite conciliar su desprecio de la morbidez de quien es indulgente consigo mismo con un doctrina libertaria extrema.

Hemos visto ya cómo la ley moral para Nietzsche, como el código mosaico para san Pablo, no es más que la escalera que el individuo ha de arrojar una vez que se ha subido a ella; constituye el refugio protector dentro del cual uno aprende a madurar, pero ha de ser abandonada, por decirlo con Kierkegaard, en una «suspensión de lo ético», en aras de la aventura de la creación libre de uno mismo. Lo que esta empresa implica no es sino la transmutación en instinto de todo lo que la conciencia ha adquirido trabajosamente en la época en la que su supremacía era absoluta. En ese periodo, el organismo humano aprendió a absorber en su estructura la «no-verdad» esencial para poder desarrollarse: queda por ver si esto puede ahora, inversamente, incorporar la verdad, es decir, el reconocimiento de que no hay verdad en absoluto. Es el ultrahombre quien es capaz de asimilar e incorporar incluso este terrible conocimiento, convirtiéndolo en hábito delicadamente instintivo, bailando sin certeza alguna en el filo del abismo. Para él la falta de fundamentos del mundo deviene fuente de placer estético, oportunidad para reinventarse a sí mismo. Viviendo así los valores adquiridos culturalmente como reflejo inconsciente, el ultrahombre dobla, aunque en un nivel superior, la figura de ese bárbaro que sólo daba rienda suelta a sus impulsos. En virtud de una especie de inversión del proyecto clásico de la estética, el instinto ahora incorporará a la razón; la consciencia, adecuadamente «estetizada» como intuición corporal, asumirá las funciones conservadoras de la vida una vez satisfechas por los impulsos «más bajos»; la consecuencia de todo esto será la deconstrucción de la oposición entre intelecto e instinto, volición y necesidad, de lo cual el arte es el paradigma supremo.

> Los artistas parecen tener un olfato más fino en estas cuestiones pues saben demasiado bien que cuando ellos no hacen algo «voluntariamente», sino por necesidad, su sentimiento de libertad, el poder pleno a la hora de organizar creativamente y dar forma, alcanza sutilmente sus cotas más altas —en una palabra, que la necesidad y la «libertad de la voluntad» en ellos se convierten en una misma cosa[40].

La narrativa nietzscheana empieza, así pues, con la inefabilidad original del impulso ciego, algo a la vez admirable y terrible; pasa

40. F. Nietzsche, *On the Genealogy of Morals, BW*, cit., p. 196.

por una conciencia moral que pone en peligro, pero también enriquece estos impulsos; y culmina en una síntesis superior en la que el cuerpo y el espíritu se fusionan bajo la égida del primero. Una coacción brutal originaria da lugar a una era de hegemonía moral que, a su vez, desbroza el camino para la hegemonía del ultrahombre. La nueva disposición combina, en una forma transfigurada, la espontaneidad del primer periodo con la legalidad del segundo. Una «mala» introyección de la ley en el estadio ético-subjetivo da lugar a una «buena» interiorización en la época estética que adviene, cuando la libertad y el gobierno encuentran sus mutuas raíces. Para un pensador tan rotundamente anti-hegeliano como Nietzsche, este escenario tiene algo familiarmente circular. Su perturbadora originalidad presiona hasta llevar a un tercer estadio este movimiento bifásico, familiar al pensamiento estetizante, de la coerción a la hegemonía. El concepto de hegemonía se conserva, pero la ley a la que uno finalmente dará su consentimiento no es sino la ley del propio ser en su unicidad. Asumiendo el modelo estético de la libre apropiación de la ley, pero despojando a esa misma ley de su uniformidad y universalidad, Nietzsche derriba toda noción de consenso social. «¿Cómo podría existir un 'Bien común'?», se burla en *Más allá del bien y del mal*. «El término es en sí mismo contradictorio: todo lo que puede ser común siempre tiene poco valor»[41]. En *El crepúsculo de los ídolos*, despacha la virtud convencional como poco más que «mimetismo», desmantelando despreciativamente toda la visión burkeana de la mimesis artística como base de la reciprocidad social. La estética y la política se convierten así en antagonistas declarados: todos los grandes periodos culturales han sido periodos de decadencia política. Del mismo modo, el concepto de «Estado cultural» y su idea de lo estético como terapia social, civilizadora y educativa no son otra cosa que sombrías mutilaciones del poder sublimemente amoral del arte[42].

El desprecio aristocrático de Nietzsche por una medida común no es completamente inaceptable al individualismo burgués, pero ataca las raíces del orden convencional, atrapando a la burguesía en su contradicción más dolorosa: la que existe entre su sueño de autonomía y la exigencia de legalidad. Al final, Nietzsche sostiene que el actual régimen de sujeción legal y moral simplemente media entre dos estados de anarquía, uno «bárbaro» y otro «artístico». Si éstas no son buenas noticias para la sociedad ortodoxa, tampoco lo es su insolente ruptura de toda conexión entre arte y verdad. Si el arte es «verdad» para Nietzsche, es sólo porque su disposición a la ilusión representa la verdad de que no existe ninguna verdad. «La verdad es fea», escribe en *La voluntad de poder*, «disponemos del arte para no perecer por la verdad»[43]. El arte expresa la voluntad de poder, pero la voluntad de poder no es otra cosa que apariencia, aparición transitoria, superficie sensible. La vida misma es «estética» porque se dirige únicamente a «la apariencia, el sentido, el error, la decepción, la simulación, la ilusión, la autoilusión»[44]; y el arte es fiel a esta realidad precisamente en su falsedad. Es también falso respecto a ella, desde que imprime una estabilidad efímera del Ser en este hervidero de fuerzas sin sentido; no hay modo de que la voluntad de poder pueda representarse sin ser en ese momento desfigurada. El arte expresa la ausencia de sentido de la voluntad en toda su desnudez, pero simultáneamente oculta esta falta de sentido dando forma a una forma significante. De este modo, nos lleva engañosamente a la momentánea creencia de que el mundo tiene alguna forma significante, y así cumple en alguna medida la función de la imaginación kantiana.

Cuanto más falso es el arte, más fiel es a la falsedad esencial de la vida, pero dado que el arte es una ilusión determinada, también oculta la verdad de esa falsedad[45]. De un solo golpe, el arte reduce a signos y nos protege de la terrible (no) verdad del universo, de esta manera es falso por partida doble. Por un lado, sus formas consoladoras nos protegen de la terrible visión de que en realidad no hay nada, de comprender que la voluntad de poder no es nada real, fidedigno o idéntico a sí mismo; por otro lado, el propio contenido de esas formas es la misma voluntad, que no es otra cosa que un disimulo eterno. El arte como proceso dinámico permanece fiel a la falsedad de la voluntad de poder; el arte como producto de la apariencia es infiel a esta (no) verdad. En la creación artística, por tanto, la voluntad de poder está enjaezada y, por un instante, dirigida contra su propia y cruel indiferencia. El hecho de que produzca formas y valores a partir de esta fuerza tumultuosa significa, en un sentido, que opera en contra de ella; pero debe hacerlo con ese toque suyo tan desapasionadamente sereno, consciente de que todos esos valores son meramente ficticios.

41. F. Nietzsche, *Beyond Good and Evil*, *BW*, cit., p. 330.
42. F. Nietzsche, *BW*, cit., p. 243.

43. F. Nietzsche, *The Will to Power*, cit., p. 435.
44. F. Nietzsche, *The Gay Science*, cit., p. 282.
45. Para un interesante acercamiento paralelo, cf. P. Macherey, *A Theory of Literary Production*, London, 1978, parte I. Asimismo, el análisis de Paul de Man sobre *El nacimiento de la tragedia* en *Allegories of Reading*, New Haven, 1979 [*Alegorías de la lectura: lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*, trad. de E. Lynch, Lumen, Barcelona, 1990].

Esto se podría formular de un modo diferente: asegurando que, para Nietzsche, el arte es a la vez algo masculino y femenino. Si bien es enérgico, muscular y productivo, no es menos cierto que es voluble, mentiroso y seductor. De hecho, toda la filosofía de Nietzsche acaba siendo una curiosa amalgama de estos estereotipos sexuales. Este credo, el más ultrajantemente machista, está consagrado a cantar los valores «femeninos» de la forma, la superficie, la apariencia, el engaño, la sensualidad, frente a la metafísica patriarcal de la esencia, la verdad y la identidad. En el concepto de la voluntad de poder se entretejen sutilmente estos dos conjuntos de características sexuales. Vivir conforme a la voluntad significa vivir vigorosamente, de manera imperiosa y libre respecto a la obediencia femenina a la ley por estar sumido en una espléndida autonomía fálica. Pero haber alcanzado una verdadera maestría en este estilo supone también liberarse para llevar una vida traviesa, placentera, irónica y lujosa en medio de una juerga de máscaras y personajes, y entrar y salir de cualquier pasión y posición subjetiva manteniendo toda la serenidad y compostura de un sabio. Precisamente por ello Nietzsche es capaz de hablar a favor del principio «femenino» como uno de los más virulentos sexistas de su época, título que comparte con ese obsesivo misógino que es Schopenhauer. Si la verdad es, en efecto, una mujer, cabe decir que esta afirmación no parece ningún piropo saliendo de las bocas de ambos.

Tras los precedentes de Fichte y Schelling, Nietzsche es el ejemplo más llamativo que tenemos de pensador estético puro y duro, el de quien reduce todo lo que hay —verdad, conocimiento, ética, la misma realidad— a una especie de artefacto. «Sólo como *fenómeno estético*», escribe en una frase ya famosa, «se justifican eternamente la existencia y el mundo»[46], lo que significa, entre otras cosas, que ese juego carnicero que es la historia es, cuando menos, eso, un *juego*, que no tiene como finalidad hacer daño, porque en realidad carece de otra finalidad que no sea él mismo. El propio pensamiento debe estetizarse, despojarse de su plomiza seriedad para trocarse en baile, risa, diversión. Los términos éticos no son aquí los de bueno y malo, sino los de noble y vil, asuntos de estilo y de gusto más que de juicio moral. Vivir correctamente es una cuestión de coherencia artística, de forjar la existencia particular en un estilo austeramente unificado. El propio arte es agradecimiento y edificación: ha de ser arrebatado

46. F. Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, *BW*, p. 132 [*El nacimiento de la tragedia*, introd., trad. y notas de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1994].

de los monjiles idealistas para restaurarlo al cuerpo, a la orgía y al festival ritual. Los juicios de valor estéticos deben redescubrir su auténtico fundamento en los impulsos libidinales. El arte nos instruye acerca de la profunda verdad de cómo vivir superficialmente, de cómo detenernos en la superficie sensible en lugar de perseguir la esencia ilusoria subyacente, quizá la superficialidad es la verdadera esencia de la vida, y la profundidad un mero velo arrojado sobre la auténtica banalidad de las cosas.

Pretender que no hay nada salvo superficie es sostener, en efecto, que la sociedad debe renunciar a sus tradicionales justificaciones metafísicas de lo que hace. Una de las características de la actividad racional y secularizada de la clase media, como ya hemos visto, es su tendencia a socavar algunos de los propios valores metafísicos de los que esa sociedad depende en parte para su legitimación. El pensamiento nietzscheano apunta a un modo de salir de esta embarazosa contradicción: la sociedad debería renunciar a estas piedades metafísicas y vivir de manera más valiente, abismática, en la eterna verdad de su actividad material. Es esta actividad la que en el concepto de voluntad de poder ha sido elevada al rango dignamente estético de fin en sí mismo. Las energías productivas de la burguesía han de facilitar su propia fundación; los valores que ratifican el orden social han de ser deducidos directamente de sus propias fuerzas vitales, de ese «hecho» que es su esfuerzo y lucha incesante, esto es, no hipócritamente añadidos desde alguna fuerza sobrenatural. La historia ha de aprender a crearse y legitimarse a sí misma, a abrir los oídos a la dura lección de lo estético. Toda esta conexión proliferante de dominación, agresividad y apropiación debe confrontarse al fenómeno de la muerte de Dios y tener el coraje de ser su propio fundamento. La muerte de Dios es la muerte de la superestructura; la sociedad ha de vérselas en su lugar con la «base» de sus propias fuerzas productivas, la voluntad de poder.

Vista desde esta luz, la obra nietzscheana señala una crisis de legitimación en la que los hechos desnudos de la sociedad burguesa ya no son tan fácilmente susceptibles de legitimación por una noción heredada de «cultura». Debemos desembarazarnos de ese «mentiroso y decorativo lastre propio de la supuesta realidad del hombre de la cultura»[47], reconocer que ninguna de las legitimaciones sociales que se presentan —el deber kantiano, el sentido moral, el hedonismo utilitarista, etc.— no son ya convincentes. Más que buscar ansiosamente alguna garantía metafísica alternativa, deberíamos abrazar la

47. F. Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, cit., p. 61.

voluntad de poder, lo cual es lo mismo que decir: la garantía metafísica de que no se necesita ningún fundamento, de que la violencia y la dominación no son más que expresiones de cómo es el universo y no necesitan ninguna justificación que vaya más allá. Es esto lo que Nietzsche tiene presente cuando habla de vivir estéticamente y celebrar el poder como fin en sí mismo. Pero esto termina convirtiéndose en otra simple justificación más, revistiendo la vida de todo el *glamour* de las ideologías cósmicas que deberíamos supuestamente superar.

Nietzsche enfrenta la vitalidad productiva de la vida social a su impulso hacia el consenso, volviendo una corriente de la estética contra otra, por un lado, una desenfrenada estetización arrasa enérgicamente el conjunto de la sociedad convencional, astillando su ética y epistemología, haciendo pedazos sus consuelos sobrenaturales y tótems científicos, demoliendo en su individualismo radical toda posibilidad de orden político estable. Por otro lado, esta fuerza de estetización puede ser vista como la propia savia de esa sociedad convencional, el apremiante deseo de productividad infinita como fin en sí mismo, con cada productor encerrado en un eterno combate con los demás. Es como si Nietzsche encontrara en este irracionalismo socialmente organizado algo de la propia naturaleza espléndidamente autotélica del arte. Despreciando esa timorata burguesía, desvela como su propio ideal esa criatura que tan violentamente se quiere a sí misma y no cesa de manifestarse en todo momento, que para Kierkegaard representaba la última palabra en futilidad «estética». Pero esta feroz nueva creación, imprimiendo su forma despótica sobre el mundo con toda la *hauteur* del viejo yo transcendental no es tan novedosa como quiere aparecer. Si el furioso dinamismo del *Übermensch* causa tanto pavor al robusto ciudadano metafísico, también puede hacer acto de presencia como su fantástico *alter ego* en la esfera de la producción, si no en los sagrados recintos de la familia, la Iglesia y el Estado. Vivir peligrosamente, experimentalmente, puede tal vez poner en peligro las certezas metafísicas, pero esta activa autoimprovisación es difícilmente un estilo de vida extraño en el mercado. Nietzsche es un pensador sorprendentemente radical que se abre paso a golpes por la superestructura para no dejar cimiento alguno en pie. En lo que concierne a la base, su radicalismo deja todo exactamente como estaba, incluso, si cabe, aún más.

10

EL NOMBRE DEL PADRE: SIGMUND FREUD

Si la estética da cuenta de algunas de las más importantes categorías políticas y económicas de Karl Marx, también se filtra en las doctrinas psicoanalíticas de Sigmund Freud. Placer, juego, sueño, mito, escena, símbolo, fantasía, representación ya no pueden ser concebidos como asuntos secundarios, adornos estéticos respecto a los asuntos propios de la vida, sino que hunden sus mismas raíces en la existencia humana, en lo que Charles Levin ha denominado «la sustancia primitiva del proceso social»[1]. La vida humana es estética para Freud en la medida en que trata de sensaciones intensamente corporales y barrocas representaciones, de algo esencialmente significativo y simbólico, de algo que no es independiente de la imagen y la fantasía. El inconsciente trabaja utilizando un tipo de lógica «estética», condensando y desplazando sus imágenes con el astuto oportunismo de un *bricoleur* artístico. El arte para Freud no es, de este modo, un dominio privilegiado, sino un hecho que mantiene una clara continuidad con los procesos libidinales que constituyen la vida cotidiana. Si es en alguna medida peculiar, es sólo porque esta vida cotidiana como tal es también extraordinariamente extraña. Si lo estético fue ensalzado en los círculos idealistas como una forma de sensualidad libre de deseo, Freud desenmascara la devota ingenuidad de esta visión como un deseo libidinal. La estética es aquello que nos hace vivir; pero para Freud, al contrario que para Schiller, esto supone tanto una catástrofe como un triunfo.

1. Ch. Levin, «Art and the Sociological Ego: Value from a Psychoanalytic Perspective», en J. Fekete (ed.), *Life After Postmodernism*, London, 1988, p. 22.

Nietzsche, en efecto, anticipó la desmitificación del desinterés estético llevada a cabo por Freud; pero en un aspecto importante Freud fue mucho más lejos que Nietzsche, quien prefigura, por otra parte, su pensamiento de manera tan sorprendente. La voluntad de poder nietzscheana es inequívocamente positiva, los artefactos que la expresan no hacen sino corroborar esa afirmación. Será precisamente esta vitalidad viril, esta plenitud fálica, la que será destrozada por el psicoanálisis a través del concepto de deseo. El deseo insinúa una carencia en el mismo corazón de esta robustez nietzscheana, introduce en la voluntad una suerte de negatividad o perversidad que le impide ser idéntica consigo misma. Nuestros poderes encierran una permanente insatisfacción hacia sí mismos; nuestras capacidades dejan entrever una inquietud e indeterminación que las lleva a no acertar en el blanco, a equivocarse o a replegarse sobre ellas mismas. Es decir, hay una fisura apenas perceptible en el corazón mismo del poder que proyecta ciertas sombras sobre el impulso represivo nietzscheano hacia la salud, la curación, la integridad. Puesto que nuestros cuerpos no son gloriosamente autónomos, tal y como Nietzsche tiende a imaginarlos, sino que están ligados en su evolución a los cuerpos de los otros, surge esta engañosa falla o desviación en nuestros impulsos. Si el poder nietzscheano infla el cuerpo hasta sus últimas consecuencias, el deseo freudiano lo desinfla. Esto tendrá no pocas consecuencias en nuestra visión del artefacto estético, que, según las nociones estéticas de Freud, de algún modo tradicionalistas, no nos embaucará con cualidades como la integridad, la plenitud o la simetría. Este tipo de artefacto no es ahora sino una analogía encubierta del sujeto humanista, que tras Freud nunca volverá a ser de nuevo el mismo. Lo que implícitamente se cuestiona aquí es nada menos que toda la herencia estética clásica, la que va de Goethe y Schiller a Marx y Matthew Arnold, concerniente al sujeto espléndido, poderoso y serenamente equilibrado. Freud afirma, en cambio, que nuestros impulsos están en contradicción unos con otros, que nuestras facultades se hallan en un permanente estado de guerra, que nuestras satisfacciones son efímeras y están corrompidas. Para Freud, como también para Schiller, la estética puede brindar un consuelo imaginario, pero también desencadena, como materia explosiva, una purga en las profundidades que desenmascara a ese sujeto humano como un ser con fisuras e incompleto. Si el sueño humanista de la totalidad no es más que una fantasía libidinal, lo mismo puede decirse, a decir verdad, de la totalidad de la estética tradicional. La estética anhela un objeto que sea a la vez material y esté sujeto a leyes, un cuerpo que sea también un espíritu capaz de combinar la deliciosa

plenitud de los sentidos con la autoridad de un decreto abstracto; es, por tanto, una fantasía que hace de padre y madre uno, el amor y la ley entrelazados, un espacio imaginario en el que el principio del placer y el principio de realidad se funden bajo la égida del primero. Abandonarse a la representación estética supone recuperar por un inapreciable momento esa primaria condición narcisista en la cual la libido del objeto y la libido del Yo no pueden separarse. Freud reconoce en *El malestar de la cultura* que el psicoanálisis apenas ha tenido nada significativo que decir sobre la belleza estética, su naturaleza y sus orígenes; pero está seguro (¿cómo podría no estarlo?) de que se deriva del «ámbito de la sensación sexual» como un impulso de la libido inhibido en su objetivo, y concluye sus reflexiones no carentes de perplejidad con un leve comentario sobre la fealdad estética de los genitales masculinos[2].

Ciertamente, relacionar una sonata de Beethoven con los testículos no es una observación del estilo de la estética tradicional. Freud desenmascara la cultura de un modo brutal, siguiendo sus oscuras raíces en los intersticios del inconsciente tan despiadadamente como el marxismo descubre sus fuentes ocultas en el barbarismo histórico. El arte es infantil y regresivo, una forma no neurótica de satisfacción sustitutiva; incapaces de abandonar un objeto de placer, hombres y mujeres pasan de jugar con sus heces a tocar trombones. De hecho, las obras de arte se parecen más a los chistes que a los sueños, por lo que no es extraño que para Freud lo sublime y lo ridículo no estén muy alejados. En un breve ensayo titulado «Humor», él lo considera una especie de triunfo del narcisismo en el que el Yo se niega a angustiarse por las provocaciones de la realidad afirmando victoriosamente su invulnerabilidad. El humor, así pues, troca un mundo amenazador en una ocasión para el placer; en esa medida nada se asemeja tanto a él en el contexto clásico como lo sublime, que de modo similar nos permite experimentar una gratificación de nuestros sentidos inmune a los terrores que nos rodean. Lo más alto tiene su base en lo más bajo: un gesto que también apunta a esa inversión bajtiana orientada a resquebrajar las mentirosas pretensiones del idealismo cultural. Aquí la más elevada de todas las categorías románticas, la fantasía, se halla en un lugar molestamente cercano a esos bajos subtextos libidinales que llamamos sueños. La cultura idealista expresa el cuerpo, pero rara vez habla *de* él, incapaz de acceder teóricamente a sus

2. S. Freud, *Civilisation, Society and Religion*, «Pelican Freud Library», vol. 12, Harmondsworth, 1985, p. 271 [«El malestar en la cultura», en *Obras completas*, vol. 8, trad. de L. López-Ballesteros, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972].

propias condiciones de posibilidad. Con ese aire de seriedad científica y eminente respetabilidad tan característico, Freud atacará esta noble mentira y dejará que la burguesía ultrajada lo desprecie y lo considere como poco más que un reduccionista grosero. Pero si este calificativo es correcto, no deja de sorprender por qué el mismo Freud estaba tan interesado en la cultura tradicional, que encontraba muy instructiva y fascinante. O por lo menos es sorprendente para aquellos que nunca han entendido el sentido del sabio refrán pastoral de William Empson: «Los deseos más refinados nacen de las cosas más sencillas, *de otra forma no serían auténticos*»[3]. Siempre que se hable de forma «malévola, y no sólo perversa», señala Nietzsche de los seres humanos, a los que define como «un vientre con dos necesidades y una cabeza con una sola», «el amante del conocimiento debe escuchar sutil y cuidadosamente»[4].

Otro de los ataques implícitos de Freud a la estética tradicional es su deconstrucción de la importante oposición entre «cultura» y «sociedad civilizada». De manera harto escandalosa, rechaza diferenciar cultura y civilización, la esfera del valor y el dominio del apetito. No existe para él una esfera utilitaria que esté exenta de lo libidinal, puesto que no hay valor cultural libre de los impulsos agresivos sobre los cuales la civilización se construye y asienta. El burgués descansa satisfecho en su creencia puritana en la que el placer es una cosa y la realidad otra; pero Freud aparecerá para deconstruir la oposición entre estos dos poderosos principios, considerando sencillamente el principio de realidad como un tipo de desviación o ingenioso zig-zag mediante el cual el principio de placer trata de conseguir sus objetivos. De este modo, muchas de las distinciones cruciales de la ideología burguesa, tales como el espíritu emprendedor y el disfrute, lo práctico y lo placentero, el intercambio sexual y el comercial, quedan consecuentemente desmontadas.

El ideal de la estética tradicional es el de la unidad entre espíritu y sentidos, razón y espontaneidad. El cuerpo, como hemos visto, debe ser reintegrado prudentemente en el marco de un discurso racional, pues, de no hacerlo, este último podría degenerar en despotismo. Ahora bien, esta operación debe desarrollarse interrumpiendo lo menos posible este discurso. Para esta teoría estética convencional, Freud sólo puede significar malas noticias. Si algo nos enseña es que

3. W. Empson, *Some Versions of Pastoral*, London, 1966, p. 114 (el subrayado es mío).

4. F. Nietzsche, *Beyond Good and Evil*, Harmondsworth, 1979, p. 40 [*Más allá del bien y del mal*, trad. de A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1984].

el cuerpo nunca se siente a gusto en el lenguaje, es más, nunca se recuperará del todo de su inserción traumática en él, que se escapa de la marca del significante. El encuentro entre cultura y cuerpo sólo puede terminar en conflicto; las cicatrices que llevamos con nosotros son las huellas de nuestra accidentada irrupción en el orden lógico. El psicoanálisis investiga qué es lo que sucede cuando se le da la palabra al deseo, y empieza a hablar; pero el habla y el deseo nunca pueden reunirse de forma amigable, puesto que el significado y el ser no cesan de desplazarse; y si el lenguaje, en su concepción más amplia, es lo que posibilita en un primer momento el deseo, el deseo es también lo que puede llevarlo a tartamudear y a fallar. Si esto es verdad en los sujetos humanos, lo mismo sucede en el propio discurso del psicoanálisis, que trata con fuerzas que amenazan con hacer estragos en su propia coherencia teórica. El deseo es sublime en sí mismo, desborda en última instancia toda representación: en el inconsciente existe un estrato resistente a toda posible simbolización, por mucho que se transforme en cierto sentido en lenguaje y porfíe por expresarse desde el principio.

Es precisamente aquí, en este espacio de tránsito entre la fuerza muda y el significado articulado, donde el freudismo emplaza su investigación. Nace como un discurso en las ajetreadas encrucijadas de lo semántico y lo somático mientras investiga sus extrañas inversiones: el órgano como significante, el significante como práctica material. Para Freud, los significados son sin duda significados, no la sencilla impresión o el reflejo de los impulsos. Ahora bien, una vez ha dado la vuelta, por así decirlo, todo el proceso textual, y bajo una óptica diferente, puede interpretarse como, nada menos, una poderosa lucha de fuerzas somáticas, un campo semántico en el que el cuerpo accede a la palabra, o fracasa en su intento. En Freud, los impulsos se hallan en algún lugar de la frontera entre lo mental y lo corpóreo; presentan el cuerpo a la mente; allí donde aparece un instinto, tenemos que vérnoslas con una reivindicación dirigida a la mente en razón de su conexión con el cuerpo. La afirmación «tenemos un inconsciente» no hace referencia a un área escondida del yo, a modo de un riñón invisible o un páncreas fantasmal; significa hablar más bien de la manera en la que nuestra conciencia se desgarra desde el interior por las exigencias y coacciones que el cuerpo realiza sobre ella.

Para Freud, sin embargo, el cuerpo no es tanto un hecho material en bruto cuanto una representación ficticia. Sólo a través de una representación mediadora pueden presentarse los propios impulsos a la conciencia; en el inconsciente, incluso, un instinto debe ser repre-

sentado por una determinada representación. Afirmar con Freud que el Yo es esencialmente un Yo corpóreo implica considerarlo como una especie de artefacto, una proyección figurativa del cuerpo, una mímesis psíquica de sus superficies. El Yo es una especie de sombría pantalla interior en la que se representa la compleja crónica de la historia del cuerpo, de sus contactos sensoriales almacenados y de los múltiples acuerdos con el mundo. Freud ancla la mente en el cuerpo, y ve la razón tan fundada en el anhelo como el pensamiento saturado de deseos. Esto no significa que estos fenómenos sean meros efluvios de algo indiscutiblemente sólido. Esta «solidez» no es en sí misma sino una construcción psíquica, puesto que el Yo construye, por así decir, una imagen «retrospectiva» del cuerpo, interpretándolo en el marco de un esquema simbólico como un complejo de necesidades e imperativos en lugar de como algo simplemente «reflejado». En ese sentido, la relación entre Yo y cuerpo se asemeja a la relación althusseriana entre la teoría y la historia, tal como Fredric Jameson la ha descrito:

> Dado que, según Althusser, el tiempo real histórico sólo nos es accesible indirectamente, la acción para él parece ser un tipo de operación realizada a ciegas, una manipulación a distancia en la que, en el mejor de los casos, podríamos observar nuestra propia actuación indirectamente, como a través de un espejo, descifrándola a partir de los diversos reajustes de la conciencia que resultan de las transformaciones de la propia situación externa[5].

Cuando el niño «interpreta» el cuerpo femenino como falta, se trata de una lectura condicionada por la ley de la castración, bajo la égida del significante y no simplemente de una percepción empírica. Anclar la mente en el cuerpo implica, por tanto, no establecer una base segura; de hecho, hay algo de elusivo e ilocalizable en el cuerpo que, como Paul Ricoeur ha afirmado, hace de él la imagen más apropiada del inconsciente:

> Cuando se pregunta cómo es posible que exista un significado sin ser consciente, el fenomenólogo contesta: su modo de ser es el del cuerpo, que no es ni un yo ni un objeto del mundo. El fenomenólogo no está diciendo con esto que el inconsciente freudiano sea el cuerpo; simplemente dice que el modo de ser del cuerpo, en la medida en que no es ni una representación dentro de mí ni ninguna

5. F. Jameson, *The Prison-House of Language*, Princeton, 1972, p. 108 [*La cárcel del lenguaje: perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*, trad. de C. Manzano, Ariel, Barcelona, 1980].

> cosa fuera de mí, es el modelo ontológico para cualquier inconsciente imaginable[6].

Sería un error, pues, identificar el Yo con el sujeto, habida cuenta de que los impulsos —como, por ejemplo, en el narcisismo o el masoquismo— pueden fácilmente modificar su dirección y convertir el Yo en su objeto. Los impulsos no se definen, fenomenológicamente hablando, como «intencionales», esto es, por su objeto; los objetos para Freud son contingentes e intercambiables, simples objetivos efímeros para los impulsos cuya finalidad predomina sobre su producto final. Al igual que para Nietzsche, sujeto y objeto son productos inconstantes en el juego de los impulsos, y lo que posibilita la dualidad sujeto-objeto en un primer momento es la dialéctica más profunda del placer y el displacer, la interiorización y la expulsión, en tanto que el Yo se separa de ciertos fragmentos del mundo y asimila algunos otros, construyendo así esas identificaciones primordiales de las que es una especie de almacén o cementerio. Si es cierto este planteamiento, tanto Freud como Nietzsche deconstruyen de un solo golpe toda la problemática sobre la que se asienta la estética tradicional, a saber: el encuentro entre un sujeto idéntico a sí mismo y un objeto estable, un encuentro cuyo distanciamiento mutuo podría ser salvado apelando de forma maravillosa al acto del gusto. La cuestión no es ahora, por tanto, rescatar al sujeto de su alienación durante un precioso momento; ser un sujeto significa ya de cualquier modo estar alienado, volverse excéntrico respecto a uno mismo en el movimiento del deseo. Y si los objetos tienen alguna importancia, es porque están precisamente en el lugar en el que están ausentes. El objeto deseado, tal y como Juliet Mitchell ha argumentado en el marco de la corriente lacaniana, reclama su existencia *como objeto* sólo cuando está perdido para el bebé o el niño[7]. Cuando ese objeto se aleja o se prohíbe, deja la huella del deseo, de tal modo que su segura posesión se moverá bajo el signo de la pérdida, su presencia se verá desvirtuada y ensombrecida por la perpetua posibilidad de su ausencia. Es justo esta desconcertante vacuidad en el mismo núcleo del objeto, esta permanente posibilidad de extrañamiento, que invade cada uno de sus aspectos, lo que la representación estética clásica quiere reprimir al abrigo de su organicismo fetichista.

6. P. Ricoeur, *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation*, New Haven/London, 1970, p. 382 [*Freud: una interpretación de la cultura*, Siglo XXI, México, 1999].

7. J. Mitchell y J. Rose (eds.), *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the École Freudienne*, London, 1982, p. 6.

De ahí que el pensamiento de Freud sea en algún sentido un pensamiento «estético» de cabo a rabo, atento, en suma, a todo ese teatro vital de los sentidos. Si los movimientos del placer y del desagrado son los primeros en hacer despuntar un mundo objetivo, todas nuestras relaciones no estéticas con ese mundo quedarán marcadas por ese mundo del hedonismo originario. Sin embargo, este hedonismo, ligado al egoísmo y la agresividad asesina, ha perdido ya toda la inocencia del placer estético clásico, que se definía más por una suspensión de dichos impulsos básicos que por ser su producto. Freud devuelve a este neutralizado placer inocuo su áspera dimensión desagradable, su rencor, sadismo y malicia, su negatividad y perversidad. Cree que la actitud estética podría compensar los sufrimientos de la existencia, pero nunca protegernos de ellos. Si lo estético se concibe como ideal de plenitud y equilibrio, como la riqueza de capacidades satisfechas, pocos son los pensadores que, desde los tiempos de Jonathan Swift, han sido más escépticos que Freud. El principio de placer domina el aparato mental de principio a fin, y, aun así, sigue andando a la greña con todo el mundo; no hay la más mínima posibilidad de que su programa se lleve a cabo, ya que la meta de una humanidad feliz fue descartada en el plan de creación. La desoladora visión hobbesiana de Freud acerca de la sociedad humana le impide concebirla como un espacio potencialmente nutritivo, o imaginar la moral como una instancia más emancipatoria que opresiva; de este modo, en lo concerniente al tema de un orden social en el que la realización de las capacidades humanas pudiera llegar a ser un fin placentero en sí mismo, él no va más lejos de lo que el propio Hobbes fue respecto a la visión de un Shaftesbury, un Schiller o un Marx. En este sentido, puede afirmarse que fue un antiesteticista radical con muy poca predisposición —por decirlo con las palabras de Paul Ricoeur— «a lo que podría llamarse una visión estética del mundo»[8]. Ahora bien, sería quizá más correcto definir a Freud como un pensador que, habiendo heredado ciertos aspectos de esa gran tradición esteticista que hemos seguido a lo largo del siglo XIX, recibía este legado, desde un espíritu profundamente pesimista, como una herencia rancia. No es posible ninguna vuelta a los conceptos puramente racionalistas; frente a ellos, la estética ha hecho ya un gran trabajo subversivo. Sin embargo, a diferencia de Nietzsche o Heidegger, Freud apenas abriga esperanza o alegría respecto a esta alternativa esteticista. Si Freud sigue siendo un racionalista —aunque como Swift albergue una profunda sospecha acerca de la razón—, es, entre otras cosas, porque se mantiene lo suficientemente inflexible y cabezón como para no ceder ante los odiosos corolarios de esa impetuosa celebración del instinto, la intuición y la espontaneidad, de la que la línea esteticista, en su mayor inmadurez, es responsable. Fueron, de hecho, los seguidores de una conclusión particular de este pensamiento los que le condujeron finalmente al exilio.

8. P. Ricoeur, *Freud and Philosophy*..., cit., p. 334.

Hay una historia que podría haber sido del gusto de Freud: la de Moisés bajando por el monte Sinaí con las Tablas de la Ley bajo el brazo. «Las he reducido a diez», grita a la multitud de israelitas allí reunida, «pero el adulterio sigue incluido».

Freud consideraba la Ley como uno de sus más antiguos enemigos, y gran parte de su proyecto terapéutico se dedica a atemperar su sádica brutalidad, que empuja a hombres y mujeres hacia la locura y la desesperación. En la Ley, Freud, claro está, no veía *únicamente* a su enemigo, ya que, según él, caer fuera de su dominio significaba caer enfermo. La Ley, sin embargo, se caracteriza por una irrefrenable violencia que debe ser contrarrestada. Esta Ley o Superyó (al menos, en una de las interpretaciones que brinda Freud) es sencillamente una diferenciación del Ello, en la que algo de la energía voraz de este último se canaliza y se desvía hacia una despiadada violencia contra el Yo. El Superyó, así pues, tiene su origen en lo que Freud en la obra *El Yo y el Ello* denomina la identificación primaria y más importante del individuo: la que acontece con el padre de su propia prehistoria personal[9]. Como resultado de esta identificación, que es previa a cualquier catexis-objeto, una parte del Yo se levanta contra la otra para constituirse en ideal moral, la voz de la conciencia y el juez censor. El Superyó nace, pues, de una escisión del Yo provocada por la acción del Ello sobre él. Como constituye la interiorización de la prohibición paternal, el Superyó es el heredero del complejo de Edipo, una especie de resto de este espeluznante drama; de hecho, éste desempeña un papel decisivo en la represión del complejo, habida cuenta de que a la hostilidad del niño hacia el padre sigue también una identificación con su rol simbólico. El Superyó es, por tanto, un residuo de las primeras elecciones de objeto por parte del Ello; pero también representa lo que Freud denomina una «formación reactiva energética» contra dichas elecciones, y nace así bajo el signo de la contradicción. Exhortando al niño por un lado a ser como su padre, le prohíbe por el otro alguna de las actividades más envidiables del

9. Cf. asimismo J. Kristeva, «Freud and Love: Treatment and Its Discontents», en T. Moi (ed.), *The Kristeva Reader*, Oxford, 1986.

padre. De ahí que el Superyó sea algo así como una aporía o imposibilidad, un enigma o callejón sin salida cuyos mandatos son imposibles de obedecer[10]. Dado que el Superyó o el Yo ideal es el heredero del complejo de Edipo, también es, como sostiene Freud, «la expresión de los impulsos más poderosos y las vicisitudes libidinales más importantes del Ello»[11] y, en esa medida, más cercana al inconsciente de lo que lo está el Yo. En sus tentativas de solucionar el complejo de Edipo, el Yo termina por entregarse al Ello o, más exactamente, a ese representante del Ello que es el Superyó.

Todo esto confiere a la ley un poder terrorífico. Si el Superyó es tan poderoso, es porque es la consecuencia de una identificación primaria que tuvo lugar cuando el Yo aún era muy débil. Y, dado que hunde sus raíces en el complejo de Edipo, «introduce los objetos más imponentes en el Yo»[12]. Es decir, es la fuente de todo idealismo, pero también el origen de toda nuestra culpabilidad: es a la vez gran sacerdote y agente de policía, positivo y negativo, la imagen de lo deseable y el promulgador de tabúes y prohibiciones. Como voz de la conciencia, nace de la amenaza de castración, y es responsable de toda nuestra autorreprobación y autolaceramiento; en referencia a esto, Freud secamente señala que el «hombre normal» no sólo es mucho más inmoral, sino también mucho más moral de lo que cree. Esta Ley inexorable ejerce, en palabras de Freud, una «extraordinaria dureza y severidad» sobre el angustiado Yo, enfureciéndose con él con una violencia implacable. En situaciones de melancolía o depresión aguda, esta violencia puede incluso conducir al Yo al suicidio[13]. Es sobre todo en estas circunstancias particulares donde una parte de la feroz energía del Superyó puede desenmascararse y mostrarse como lo que es: nada menos que, en términos de Freud, «una pura cultura de la 'pulsión de muerte'» que se ha apropiado de sus propios propósitos asesinos para utilizarlos.

El Superyó no sólo es autocontradictorio, sino que en cierto sentido también es autodestructivo. Freud supone en los seres humanos tanto un narcisismo como una agresividad primarios. El proyecto de civilización exige la sublimación de ambos, dirigiéndolos hacia el exterior, hacia fines más elevados. Parte de nuestra agresividad primaria se desvía del Yo y se funde con el *Eros*, el constructor de ciudades, para dominar la Naturaleza y crear una cultura. La pulsión de muerte, que se esconde dentro de nuestra agresividad, es disuadido mediante engaños para que no ponga en práctica sus nefandas intenciones y es puesto al servicio de la construcción de un orden social. Sin embargo, este orden social no puede por menos de exigir una renuncia a la gratificación de los instintos; de este modo, parte de nuestra agresividad se dirige de nuevo contra el Yo y deviene agente del Superyó, fuente de la Ley, la moral y el idealismo indispensables a las operaciones de la sociedad. La paradoja, por tanto, es que cuanto más civilizados somos, más nos desgarramos interiormente con la culpa y la autoagresión. Toda renuncia a satisfacer el instinto refuerza la autoridad del Superyó, intensifica su brutalidad y, en esa medida, ahonda nuestra culpa. Cuanto más desarrollamos nuestro admirable idealismo, más agudizamos dentro de nosotros una cultura letal de odio personal. Ahora bien, cuanto más dirigimos hacia fuera una parte de nuestra libido narcisista con objeto de construir la civilización, más agotamos nuestros recursos internos, convirtiéndonos así en presas del sempiterno antagonista de *Eros*: *Tánatos* o la pulsión de muerte. La identificación con el padre lleva consigo una sublimación —y, por tanto, una desexualización— de nuestros impulsos eróticos, los cuales, en el estricto marco económico del inconsciente freudiano, quedan fatalmente neutralizados y, en esa medida, impotentes para alzarse contra su gran antagonista.

En este sentido puede decirse que la civilización, según Freud, se destruye curiosamente a sí misma. El Superyó es una instancia harto ambivalente, expresión del Ello a la vez que formación reactiva contra él, surge de la energía del complejo de Edipo y, sin embargo, la reprime. De un modo terriblemente irónico, se aprovecha de algunas de las rabiosas fuerzas amorales del propio Ello para enarbolar una campaña a favor del idealismo social y la pureza moral. Combatir el Ello, reprimir los impulsos, significa ser más vulnerable a su capacidad de destrucción bajo otra forma. De ahí que, rodeado por todas partes de enemigos mortales, e incapaz de conseguir nada de ellos, el Yo se vea obligado desde el principio a ser del todo inoperante. La complejidad interna del Superyó, sin embargo, no para de ampliar sus dominios: mientras en un plano es el producto introyectado de una autoridad externa, en otro está marcado por la agresividad primaria del Yo contra sí mismo: ese masoquismo letal que a Freud, en su última obra, le parecía incluso más fundamental que el sadismo. Freud escribe: «El sadismo del Superyó y el masoquismo del Yo se complementan mutuamente y se unen para producir los mismos

10. Cf. L. Bersani, *The Freudian Body*, New York, 1986, p. 97.
11. S. Freud, *The Ego and the Id*, en *Sigmund Freud: On Metapsychology*, «Pelican Freud Library», vol. 11, Harmondsworth, 1979, p. 376 [«El Yo y el Ello», en *Obras completas*, vol. 7].
12. S. Freud, *The Ego and the Id*, cit., p. 389.
13. S. Freud, «Mourning and Melancholy», en *Sigmund Freud: On Metapsychology*, cit. [«Duelo y melancolía», en *Obras completas*, vol. 6].

efectos»[14]. Pero el Superyó es también un fenómeno significativamente sobredeterminado en más de un sentido, toda vez que la hostilidad que el Yo descarga sobre sí mismo no es sólo la función paternal introyectada, sino también la reacción agresiva del propio niño a esta acción. Es como si el niño se apropiara de algo de la severidad paterna, fusionara ésta con su propia reacción hostil a esa severidad y dirigiera ambas contra su propio Yo. Como ha afirmado Leo Bersani:

> El niño se identifica ingeniosamente con esa autoridad [paternal], no para continuar con sus castigos desde dentro de sí mismo, sino más bien para poseerla de forma segura, desde dentro, como el objeto o la víctima de sus propios impulsos agresivos[15].

El Superyó, en pocas palabras, dispone de todo el espíritu vengativo que al niño le gustaría dirigir contra el padre punitivo. «El dominio de la agresividad», como señala Bersani, «ofrece la única estrategia realista para satisfacer la agresividad»[16]. El Superyó constituye de este modo una especie de contradicción entre el pasado y el presente, entre el infantilismo y la madurez: en el mismo momento en el que nos señala el camino hacia una humanidad ideal, nos devuelve inexorablemente a la infancia. Norman O. Brown lo describe así:

> Gracias a la institucionalización del Superyó los padres son interiorizados y el hombre consigue llegar a ser su propio padre, aunque al precio de convertirse en su propio hijo y seguir apegado a su Yo infantil[17].

El momento más subversivo de toda la obra freudiana consiste en el descubrimiento de que la Ley está fundada en el deseo. La Ley no es más que una modalidad o diferenciación del Ello. De ahí que lo importante no sea ya, como en el pensamiento tradicional idealista, concebir un orden trascendental de autoridad no fustigado por el impulso libidinal. Es justo lo contrario: este poder eminentemente racional queda desenmascarado en la obra de Freud como una instancia irracional rayana en la locura, una dimensión cruel, vengativa, rencorosa, maliciosa, vanidosa y paranoica en su autoridad, enloquecidamente excesiva en sus requerimientos tiránicos. Aunque la Ley —como el Estado político a los ojos del marxismo— aparezca en

14. S. Freud, «Mourning and Melancholy», cit., p. 425.
15. L. Bersani, *The Freudian Body*, cit., p. 22.
16. *Ibid.*, p. 23.
17. N. O. Brown, *Life Against Death*, London, 1968, p. 118.

todo su boato trascendental, es, de hecho, la sublimación de deseos, algo «interesado» hasta la médula aunque mantenga una fachada de juicio imparcial. La Ley carece por completo de realismo, es obtusamente ciega a aquello que el Yo podría razonablemente soportar o a los simples mandatos que están más allá de sus frágiles facultades. «Si Kant», escribe Paul Ricoeur, «hablaba de la patología del deseo, Freud habla de la patología del deber»[18]. Es más, Freud señala explícitamente en su ensayo «El problema económico del masoquismo» que el imperativo categórico kantiano es el heredero directo del complejo de Edipo. La Ley es, pues, una forma de terrorismo magnánimo. Como el código mosaico a juicio de san Pablo, sólo nos muestra hasta qué punto nos hemos distanciado de ella, sólo nos enseña lo que no debemos hacer, pero no nos ofrece desde el punto de vista pedagógico ninguna ayuda para poner en práctica los requisitos ideales que esgrime amenazadoramente delante de nosotros. Por lo que toca a los aspectos prohibitivos del Superyó, Freud habría estado de acuerdo sin duda con W. H. Auden, quien agudamente llamó la atención sobre la inutilidad de una ley moral que se limita a observar la naturaleza humana para, a renglón seguido, introducir un «no». Nuestra moral es así una condición de autoalienación permanente; todos los sujetos humanos están colonizados por un señor extranjero, por un quintacolumnista interior.

El Superyó freudiano corresponde por tanto a esa forma de coerción política que hemos comparado en este estudio con el concepto de hegemonía. Es decir, representa a esa Razón absolutista, desprovista hasta la crueldad de todo espíritu formativo que, según Schiller, necesitaba urgentemente ser atemperada con los sentidos; la forma de poder político apropiada al *Ancien Régime*, un gobernante desmedido sin consideración alguna hacia los sentimientos y capacidades de sus súbditos. El Superyó, como Freud señala, «no se preocupa lo suficiente por las cuestiones relativas a la constitución anímica de los seres humanos. Presenta un mandato sin preguntarse si la gente será capaz de obedecerlo»[19]. Posee, pues, toda la arrogancia del poder, pero ninguna de sus habilidades, algo, por otra parte, nada extraño, dada su absoluta carencia de todo sentido estratégico y de toda introspección psicológica. Dicho esto, la cuestión que se ha de plantear aquí es cómo este tosco despotismo ha llegado a alcanzar la hegemonía. Veremos enseguida qué respuesta da Freud a este problema.

18. P. Ricoeur, *Freud and Philosophy...*, cit., p. 185.
19. S. Freud, *Civilisation and its Discontents*, en Íd., *Civilisation, Society and Religion*, cit., p. 337 [«El malestar en la cultura»].

Mientras tanto, merece la pena señalar que el hecho de que el poder hunda sus raíces en el deseo pone de manifiesto un mensaje político ambivalente. Para empezar, no cabe duda de que es esta implantación en el deseo la que hace, según Freud, que la Ley sea tan poderosa. Una de las razones por la que los regímenes políticamente represivos son tan tenaces e incontestables se encuentra en la propia visión freudiana. A tenor de ella, estos regímenes se ven secretamente impulsados por un deseo implacable, definido sobre todo por la obstinada ofuscación del inconsciente. Ésta es sin duda una de las razones que explican por qué son tan difíciles de echar abajo. Una estructura de poder constituida por nada más que el consenso racional o la manipulación consciente sería mucho más fácil de derribar. Si creemos a Freud, la sociedad capitalista tardía basa su Ley no sólo en fuerzas policiales y aparatos ideológicos, sino abalanzándose sobre las fuentes de la pulsión de muerte, el complejo de Edipo y la agresividad primaria. Según esta teoría, dichos regímenes son capaces de aprovecharse de esas energías, constitutivas de la constitución turbulenta del sujeto humano. En ocasiones, estas fuerzas se despiertan con la obstinada presencia de un macizo montañoso. Las fuerzas que sostienen la autoridad, en definitiva, son compulsivas y patológicas, y se resisten a la transformación con la misma obstinación con la que el sujeto analizado se empeña en repetir en vez de recordar. La civilización se reproduce arrinconando las corrientes del Ello a fin de evitarlas, replegando con ayuda de una parte del Yo esos impulsos sobre sí mismos, en un proceso de represión tan violento como la propia vida del inconsciente.

Esta idea de que el deseo y la Ley son a la vez compañeros de cama y enemigos a muerte puede formularse de varias maneras. La Ley, tal como hemos visto, es en sí misma deseante; gracias a la Ley, bajo la forma de la prohibición original, el deseo entró en el mundo y pertenece a la naturaleza del tabú la intensificación del deseo de lo prohibido, al excitar la misma concupiscencia que desaprueba. Este reconocimiento de la imbricación mutua de Ley y deseo, ha servido en nuestro propio tiempo para dar pábulo a cierto pesimismo político muy de moda. Es seguramente cierto que ningún modelo simple basado en la dualidad expresión/represión, como el adoptado, al menos parcialmente, por Marx, puede sobrevivir inmune a las teorías freudianas. Si la Ley y el deseo nacen a la vez, carece de sentido postular un deseo intrínsecamente creativo, sofocado en su expresividad por un obtuso poder externo. Pero es también posible considerar esta premisa tan simple desde otro ángulo. Si la Ley fuera en realidad trascendentalmente desinteresada, la posibilidad política se encontraría en serias dificultades. Es decir, el hecho de que la Ley, ideológicamente hablando, no sea en el fondo aquello a lo que le gustaría parecerse genera un problema político, pero también nos brinda una oportunidad. Su fundamento en el deseo es lo que intensifica su virulencia, pero también lo que la convierte en precaria y problemática, toda vez que no llegará a constituirse como una genuina autoridad trascendental. Marcada por el signo de la castración, ocultando su condición de falta bajo su logocentrismo, la Ley tiene algo de la inestabilidad del inconsciente, pero también de su impulsividad. El mismo exceso de su celo es la fisura en su armadura, y no sólo porque delate el imprudente autoritarismo de una posición insegura, sino porque no cesa de obligar a la Ley a superarse, a despertar los mismos anhelos que prohíbe, a difundir el caos en nombre del orden. La Ley está fuera de quicio, de tal modo que, si sus mandatos se hacen insoportables, no deja a sus víctimas más elección que la de enfermar de neurosis o la rebelión. Ambas posibilidades de acción conducen a dolores y placeres respectivamente ambiguos. Ésta era la rebelión que Freud tenía en mente cuando escribió *El futuro de una ilusión*. Aquí afirma que si una sociedad fracasa en desarrollarse más allá del estadio en el que la satisfacción de una minoría depende de la supresión de la mayoría, «ni tiene ni merece la expectativa de una existencia duradera»[20]. En tales condiciones, Freud añade que no se puede esperar entre los oprimidos una interiorización de las prohibiciones culturales, lo cual significa que el poder político entraría en una crisis de hegemonía.

Si existe una ambivalencia en la Ley, una ambigüedad similar puede observarse en aquellos que sufren su dominio. El enemigo real de la política radical no es tanto el megadólar como el masoquismo, ese estado en el que llegamos a amar y a desear la Ley. Si el Superyó surge a partir de la introyección del padre, significa que conserva no sólo el amor del niño a ese padre, sino también su hostilidad. Freud conecta el deseo del Yo de ser castigado con el deseo de ser golpeado por el padre[21], es decir, con un masoquismo «erógeno» ligado a nuestro masoquismo «moral». Si este estado psíquico está tan profundamente arraigado, es porque la ternura y el respeto por la autoridad pertenecen a las primeras manifestaciones

20. S. Freud, *The Future of an Illusion*, en Íd., *Civilisation, Society and Religion*, cit., p. 192 [«El porvenir de una ilusión», en *Obras completas*, vol. 8].

21. S. Freud, «A Child Is Being Beaten», en *Sigmund Freud: On Psychopathology*, «Pelican Freud Library», vol. 10, Harmondsworth, 1979 [«Pegan a un niño», en *Obras completas*, vol. 7].

de amor, anteriores incluso a la emergencia de la misma sexualidad. Según escribe Philip Rieff:

> Por naturaleza (esto es, originariamente) el amor es autoritario; mientras que la sexualidad, como la libertad, es un logro posterior, algo que siempre corre el peligro de ser vencido por nuestras inclinaciones más profundas a la sumisión y la dominación[22].

Es más, Leo Bersani llega al extremo de encontrar en el masoquismo la propia «esencia» de la sexualidad, cuyos efectos cuasi perturbadores sobre el Yo podrían ser insoportables sin dicha gratificación perversa[23]. Jean Laplanche habla en términos muy similares del «papel privilegiado del masoquismo en la sexualidad humana»[24]. Con todo, no hay amor sin ambivalencia, y este respeto por figuras privilegiadas es combatido en el inconsciente por otros sentimientos de intensa hostilidad hacia ellas. Nuestro sentimiento de dependencia de los demás, después de todo, no puede menos de herir nuestras fantasías narcisistas de omnipotencia, esa consoladora convicción de que nos desarrollamos completamente con nuestras propias fuerzas. Si el Yo desea ansiosamente confinarse, también es capaz de sentir placer al ver a sus carceleros humillados, incluso cuando el resultado de todo esto, en el marco de una incesante dialéctica, es la culpa, una mayor sumisión y más placer en el destronamiento del déspota.

La concepción freudiana de la Ley y el deseo parece así superar las nociones políticas tradicionales de la coerción y la hegemonía. Como una especie de monarca absoluto, el Superyó tiránico se muestra tan cruelmente endurecido que sería extraño no esperar la instigación a la revuelta. Sin embargo, lo que lo hace ser tan implacable, su cercanía al Ello, es justo lo que nos liga libidinosamente a él y nos abraza más poderosamente entre sus garras. No deja de ser paradójico que lo que sostiene la coerción de la Ley es exactamente lo que asegura su hegemonía. Freud habla de «una identificación de los oprimidos con la clase que los domina y explota». Gracias a la cual, ellos «pueden sentirse afectivamente ligados a sus opresores y, a pesar de su hostilidad, ver en sus amos su ideal. Si no existieran estas relaciones, satisfactorias en el fondo, sería imposible entender cómo ciertas civilizaciones han sobrevivido tanto tiempo a pesar de la justificada

22. Ph. Rieff, *Freud: The Mind of the Moralist*, Chicago/London, 1959, p. 159.
23. L. Bersani, *The Freudian Body*, cit., pp. 39 s.
24. J. Laplanche, *Life and Death in Psychoanalisis*, Baltimore/London, 1976, p. 102 [*Vida y muerte en psicoanálisis*, Amorrortu, Buenos Aires, 1973].

hostilidad de grandes masas de seres humanos»[25]. La transición que pone de manifiesto Freud de la acción paternal externa a esa introyección de la que surge el Superyó, corre parejas, por tanto, con el desplazamiento político del absolutismo a la hegemonía, donde esta última forma política es entendida no sólo como la interiorización de la Ley, sino como principio de la propia existencia. Sin embargo, en el escenario que presenta Freud esta transición apenas da la impresión de poder mitigar los rigores de la Ley. Como subraya en *El malestar en la cultura*, esta transición introduce, antes bien, un estado de «infelicidad interna permanente», puesto que no dejamos de mantener una plácida complicidad con nuestra propia desgracia. Renunciamos a una autoridad heterónoma por miedo a su violencia, pero a renglón seguido la instalamos de forma segura dentro de nosotros mismos y renunciamos a la gratificación instintiva por miedo a *esta misma autoridad*. En cierto sentido, esta situación revela una sujeción aún más profunda, ya que esta conciencia interior, a diferencia del padre real, es omnisciente, conoce nuestros deseos inconscientes más recónditos y nos sanciona por éstos del mismo modo que por nuestra conducta real. Es más, a diferencia de cualquier padre razonable, nos castiga cuanto más la obedecemos. Si nos abstenemos de realizar una agresión, se apodera de este fragmento de violencia no utilizada y lo vuelve contra nosotros mismos. En realidad, en términos de hegemonía, sentimos placer en la Ley; pero este dato, en lugar de hacer más liviana la carga, ahonda en su despotismo.

En correspondencia con este modelo ontogenético, Freud nos brinda en *Tótem y tabú* una descripción filogenética de la transición de la coerción a la hegemonía. La civilización sólo puede fundarse realmente cuando se limita la voluntad arbitraria del déspota patriarcal; y esto se consigue mediante su muerte en manos de la horda tribal de los hijos, que se dan la Ley a sí mismos, y así forjan los lazos comunitarios. Mas la coerción permanece, tanto en la forma del padre muerto ya interiorizado como en la incesante necesidad de trabajar. Todas las sociedades, afirma Freud en consonancia con la línea marxista, tienen en última instancia una motivación económica[26]. Sin embargo, si una de las fuerzas gobernantes en la vida social es *Ananke* (necesidad o coerción), la otra es *Eros*, una cuestión relacionada con la hegemonía. *Eros* actúa como el cemento de

25. S. Freud, *The Future of an Illusion*, cit., p. 193.
26. S. Freud, *A General Introduction to Psychoanalysis*, New York, 1943, p. 273 [«Psicoanálisis», en *Obras completas*, vol. 5].

las relaciones sociales, concediendo una gratificación libidinal, y proporcionando de este modo una base «estética» opuesta a la base objetivamente material de la unidad social. Sobre la cultura escribe Freud:

> [...] aspira a ligar entre sí a los miembros de la comunidad también mediante lazos libidinales, sirviéndose de cualquier medio para tal fin. Por ello promueve todo camino que pueda establecer fuertes identificaciones entre ellos y moviliza la mayor cantidad posible de libido inhibida en sus metas con objeto de reforzar los vínculos comunitarios mediante lazos de amistad. La consecución de dichos objetivos exige inevitablemente una restricción de la vida sexual[27].

Pero si es esto lo que mantiene la sociedad, también constituye el auténtico nudo del problema, puesto que el deseo sexual y la agresividad entrarán en conflicto con esos objetivos sociales: la cultura se convertirá entonces en amenaza del amor. Y cuanto más se sublime *Eros* en dirección a esos valiosos fines, más vulnerable se volverá para *Tánatos*. De ahí que sólo una minoría de hombres y mujeres sea capaz de desarrollar una sublimación efectiva; las masas —ésta es la opinión tanto de Freud como de Burke— deben apañárselas con la sublimación coercitiva del trabajo manual, procedimiento que nunca es muy efectivo. La sublimación podría así parecer el único camino que puede satisfacer las exigencias del Yo sin represión, pero sigue siendo una solución precaria e insatisfactoria. El proceso de hegemonía, en pocas palabras, sólo se consigue parcialmente, cuando no se cancela a sí mismo: lo que mantiene unida a la sociedad es lo mismo que amenaza con desgarrarla.

El pensamiento estético convencional, como hemos visto, imagina la introyección de una Ley trascendental en el sujeto deseante. La doctrina de Freud, sin embargo, complica profundamente este paradigma, puesto que los dos términos correspondientes a esta conexión aparecen ahora divididos, ambiguos, inestables y mutuamente parasitarios. Es decir, ya no se trata de imprimir una beneficiosa Ley sobre la «sensibilidad», sino de imponer un poder imposible, contradictorio consigo mismo, sobre un cuerpo que está a su vez vaciado y dividido. Hemos visto que la presunta Ley suprema no es realmente lo que parece ser; ahora debemos también reconocer que el propio deseo, que parece mucho más personal e inmediato que los anónimos decretos de la Ley, es una especie de fuerza impersonal.

27. S. Freud, *Civilisation and its Discontents*, cit., p. 299 [«El malestar en la cultura»].

El deseo, por decirlo con el famoso eslogan de Jacques Lacan, es el deseo del Otro. Desear a otro es desear lo que el otro desea, ya que este deseo es de la «esencia» del otro, y solamente identificándolo con él podemos fusionarnos con el otro. Ésta es, sin embargo, una exigencia paradójica, ya que el deseo, que divide y dispersa al sujeto, carece por completo de esencia. De ese modo, desear el deseo de los otros es ser tan extrínseco a ellos como ellos lo son a sí mismos, atrapados en el proceso de su propia descentralización. El deseo nunca alcanza su objetivo: acaba por enredarse en la carencia de los otros y luego modifica más allá de ellos su dirección. El deseo se curva alrededor del cuerpo de los otros para volver a reunirse de nuevo consigo mismo. En este caso se somete a una doble falta, pues ha duplicado su propio anhelo en el anhelo de los otros. Identificarse con los otros significa fusionarse con lo que les falta a éstos, identificarse en cierto modo por tanto con nada.

El niño no desea a la madre, sino que desea lo que ella desea o, al menos, lo que él imagina que ella desea, que es la imaginaria plenitud que *él mismo* desea. En sus esfuerzos por figurarse esta plenitud para la madre, por representar para ella el falo imaginario, el niño descubre que aquí no puede tener ningún éxito, que el deseo de la madre se aleja de él y se desvía bruscamente hacia el exterior. No es el niño que las mujeres desean. Es este reconocimiento el que introduce la falta en el niño y reduplica con ello la falta de la madre; el niño se encuentra en falta, porque él no es lo que sutura la falta de la madre. La intervención de la Ley de castración o el Nombre del Padre provoca entonces que la falta específica del niño, su inadecuación *vis à vis* con la madre, se convierta en una falta general: con la represión del deseo y expulsión al inconsciente, el niño entonces no cae sencillamente en una situación de falta particular, sino en una general, que va más allá de todos los objetos particulares. El golpe cortante de la Ley generaliza la carencia del niño hasta penetrar en las mismas entrañas de su ser.

Puesto que se encuentra inmerso en la crisis edípica, puede que el niño no sea capaz de nombrar su falta; sin embargo, sí puede, al menos, darle un nombre falso. Si la madre no desea al niño debe ser porque desea al padre. Pero las mujeres no desean al hombre más de lo que desean al niño. La madre no desea el pene, sino el falo, es decir, su propia totalidad imaginaria. Sin embargo, el falo es una impostura que no existe más que como un producto ideológico. Después de haberlo buscado en vano en el cuerpo de la madre, el niño imagina entonces que es el padre quien debe poseerlo. Al imaginar esto, mistifica la Ley en una plenitud imaginaria y busca la identifica-

ción con ella para conseguir por este camino su propia satisfacción. Es posible que la madre esté castrada, pero no cabe duda de que la Ley no puede estarlo. Quizá el fetiche de la Ley pueda bloquear el conocimiento terrible de la castración. Ahora bien, la Ley también es una invención ideológica y ha perdido la razón por el mismo deseo que el niño. Si el niño percibe equivocadamente la Ley, la Ley también se equivoca con el niño, puesto que el deseo del niño no se dirige exactamente a la madre, sino a la situación completa que ella simboliza, al falo imaginario que él erróneamente localiza en su cuerpo. En el fondo, ninguno de esos individuos se desea, no se trata de nada personal. El deseo es puramente impersonal, un proceso o red sin origen ni fin en la que los tres protagonistas están atrapados; sin embargo, este proceso no procede de ninguno de ellos y no tiene a ninguno de ellos como meta. En este escenario, los tres cuerpos transmiten continuamente su deseo de uno a otro, y sólo se ponen de acuerdo en el terreno del Otro. El niño se conecta con el deseo de la madre con la vana esperanza de poder así descubrir el falo que él imagina que ella desea. Si el niño no puede ser el falo para ella, podrá al menos unirse a ella en su persistente búsqueda, permaneciendo así con ella en un sentido mientras que la abandona en otro. La identificación con el deseo de la madre es algo que lleva al niño más allá de ella, lo separa de ella. El niño alcanza el flujo de su propio deseo pasando por encima de la madre.

Es posible que aquella a la que amo no sea capaz de darme la plenitud imaginaria que busco, pero puede al menos darme la cosa más real que tiene: su propio deseo de la misma plenitud. Nos damos nuestro deseo el uno al otro, lo que significa que ninguno de nosotros puede completarse en el otro. Decir «te quiero» es por tanto lo mismo que decir «¡*tú* eres el que no es capaz de satisfacerme!». Qué privilegiado y único debo ser para recordarte que no soy yo lo que tú quieres...

El mismo deseo, por tanto, parece operar anónimamente, como una Ley; lo que complica aún más el modelo estético clásico, en el que el deseo se concibe por lo general en términos de necesidades o deseos individuales. Lo cierto es que Freud rechaza toda noción de introyección «exitosa» de la Ley. Aquí encontramos uno de sus desafíos más radicales a la tradición del pensamiento que hemos examinado. Es verdad que habla de una disolución final del complejo de Edipo, pero es dudosa la verosimilitud de dicha afirmación si la comparamos con alguna de sus propias ideas más inquietantes. El Yo nunca llegará a hacer suyo al Superyó; en su lugar, se verá implicado

en una serie de agotadoras transacciones o negociaciones tácticas entre estos ideales y mandatos y esa dura realidad (tanto del Ello como del mundo exterior) que, de modo catastrófico, ellos no parecen tener en cuenta. Las implicaciones políticas que se derivan de este hecho vuelven a ser ambivalentes. Si Freud tiene razón, podemos despedirnos de cualquier posibilidad de utopía. El ideal estético de una Ley benigna totalmente interiorizada y apropiada como fundamento de la libertad humana es una ilusión. Por un lado, la Ley no es a los ojos de Freud algo benigno, y, por otro lado, dicha apropiación espontánea queda afectada por nuestra respuesta, profundamente ambivalente hacia esta Ley. Sin embargo, al mismo tiempo, también podemos despedirnos de la visión distópica de un orden social «total» que haya incorporado totalmente a sus miembros, identificando por completo sus deseos con su gobierno. Esta perspectiva recuerda sólo nuestro amor masoquista por la Ley, no nuestro ardiente odio hacia ella. La Ley es lo que hace que el deseo llegue a existir, pero dicho deseo ofrece constantemente la posibilidad de sobrepasarla y de quebrarla; asimismo, la falta que la Ley introduce en el sujeto constituye la misma dinámica de este proceso. «En la lucha entre ley e impulso», escribe Philip Rieff, «no puede existir ni victoria ni derrota»[28]. Nunca viviremos tranquilos bajo una Ley que, hablando en términos políticos, nos reporta tanto pérdidas como ganancias. Puesto que algunas leyes son, de hecho, benignas, nos protegerán de la injusticia y crearán las condiciones para la formación de la comunidad entre los hombres. El hecho de que, según la visión de Freud, todavía sigamos sufriendo las constricciones de esas leyes sin embargo tan ilustradas plantea un serio problema político. Nuestra capacidad espontánea para introyectar este poder podría también tener como consecuencia la disposición a encontrar en la dictadura fascista el auténtico camino para realizarnos personalmente. Es esta vía la que, por supuesto, siguieron muchos individuos; pero, si tomamos en serio a Freud, ésta es una opción que no se puede sostener sin caer en un serio conflicto.

Freud es de la opinión de que las mujeres, por razones relativas a su particular desarrollo edípico, están menos marcadas por el Superyó que los hombres, de ahí que escriba con cierto desdén acerca de su escasa capacidad para la renuncia instintiva. Hay quizá algo de verdad en este comentario tan sexista. La evidencia histórica parece sugerir que las mujeres en general están menos predispuestas que los hombres a caer bajo el yugo de los significantes trascendentales, a ser hipnotizadas por la bandera y la patria, a perorar sobre patriotismo o

28. Ph. Rieff, *Freud: The Mind of the Moralist*, cit., p. 226.

marchar con arrojo hacia el futuro gritando «¡Larga vida a la Vida!». Pero las razones de esto son más históricas que psíquicas: las mujeres por lo general no se han visto involucradas en situaciones de este tipo; sin embargo, aun teniendo en cuenta esto, también podría ser cierto que esos factores sociales interactuaran con ciertas estructuras psíquicas para hacer de las mujeres en general seres más ajenos al orden simbólico, más escépticos a la autoridad y más inclinados que los hombres a reparar en sus pies de barro. A causa de sus condicionantes sociales, aunque también de sus relaciones inconscientes con sus propios cuerpos, puede que las mujeres sean más «espontáneamente materialistas» que los hombres, quienes, marcados hasta el fondo por el falo, parecen crónicamente predispuestos al idealismo abstracto. El falo, como afirma Jacqueline Rose, es, en cualquier caso, un «fraude»[29]. Sin embargo, es posible que haya razones psicológicas e históricas que expliquen por qué las mujeres son en cierto modo más rápidas que los hombres en realizar este descubrimiento en el ámbito de la vida social y política; de ahí que no sean tan fácilmente engañadas por la arrogancia del poder.

Una gran parte de la práctica psicoanalítica consiste en combatir la demente falta de realismo del Superyó y persuadirlo para que abandone alguna de sus desmedidas exigencias, o, al menos, para que su carga sea más tolerable. Este tratamiento debe intentar hacer del Superyó una instancia más tolerante y racional, reducir su falso idealismo y socavar sus farisaicas ambiciones. En este proceso, el papel del analista, como figura de autoridad, que, sin embargo, es permisiva y no censora, retirada en la medida de lo posible de cualquier implicación libidinal con el analizado, es de vital importancia. El analista debe intentar educar el deseo del paciente y alejarlo de su sometimiento regresivo a la autoridad paternal, liberándolo para que pueda mantener unas relaciones más igualitarias. Puesto que la veneración hacia el Padre es nuestra forma más primitiva de identificación, este cambio tiene que ser necesariamente doloroso y sólo posible hasta cierto punto. A los ojos de Freud, lo máximo que podemos esperar es quizá establecer una suerte de *modus vivendi* con la sublime ira del Superyó, negociar las relaciones de la manera más creativa que podamos dentro de este esquema de prohibición. La práctica psicoanalítica tiene como objetivo alejarnos de batallas que no podemos esperar vencer, nos persuade a salir de nuestro predestinado *agon* con los muertos para liberar para otros fines esas energías bloqueadas. De estos fines, la teoría freudiana, como el marxismo, tiene pocas prescripciones positivas que aportar; Freud hace causa común aquí con Marx en su tentativa de hacernos pasar, esta vez en un plano individual, de la prehistoria a la propia historia, resolviendo esos conflictos que nos encadenan al pasado. Una vez conseguido esto, cuando la *talking cure* («terapia lingüística») ha tenido lugar y somos más libres para determinar nuestra propia historia futura sobre la base de una narrativa revisada del pasado, la escena de análisis, como una práctica política revolucionaria, se desvanecerá. En ambos casos, sin embargo, sólo recordando los terrores del pasado (lo que Walter Benjamin denominaría la tradición de los oprimidos) podremos emanciparnos de ellos. La sociedad capitalista, centrada en la eterna repetición de la mercancía, reprime neuróticamente, mediante ese gesto de autoengaño conocido como ideología, la terrible verdad de que hubo un tiempo en el que ella nunca existió.

29. J. Mitchell y J. Rose (eds.), *Feminine Sexuality*, cit., p. 40.

Lo que entra en liza en la escena del análisis, para contextualizar esta temática en términos políticos, es la transición gradual del monarca absolutista del Superyó a lo que Freud denomina el «monarca constitucional» del Yo. El Yo es el territorio en el que la Ley y el deseo libran su escalofriante batalla, siempre, no obstante, en medio de una alianza tensa, inestable y contradictoria. En la persona del paciente, el poder absolutista debe someterse a esa especie de transformación «estética» de la que hablaba Friedrich Schiller, siendo más receptivo a las necesidades sensuales y a los deseos del sujeto. Para Schiller, esta situación podría llegar a alcanzarse a través de una fructífera interpenetración de la Ley y el deseo, en la medida en que los principios formales y sensuales mitigasen entre sí su mutua cerrazón en el momento del arte o del juego. Freud carece, en efecto, de esta esperanza utópica; pero esta posición, cabría afirmar, es políticamente mejor. Si la escena del análisis nos lleva a reconocer, en términos realistas, la verdad de que nunca podremos asesinar al padre, también despierta en cierta medida un escepticismo crítico respecto a sus exorbitantes exigencias. Lo importante no es, pues, negar la Ley o apropiarse de ella, sino desarrollar una ambivalencia más creativa hacia ella que esa infantil ambivalencia que es causa de tanto dolor.

La historia del Superyó en Freud es una narración trágica en más de un sentido. El Superyó es culpable de infligirnos un sufrimiento grotesco; pero es también el implacable soberano de todo arte trágico, una instancia heroica que va de la mano del absolutismo aristocrático y la autorrenuncia ascética. Lo que pueda oponerse a esta implacable pureza es por tanto la comedia, una forma más tolerante, irónica y desenmascaradora, de cabo a rabo materialista y antiheroica, que se alegra de las debilidades e imperfecciones humanas,

que reconoce irónicamente que todos los ideales se derrumban, y se niega a exigir demasiado de los individuos para evitar caer en esa desilusión despreciativa tan común. Todo idealismo tiene una doble cara: nos espolea de manera productiva para seguir hacia adelante mientras nos restriega en las narices nuestras insuficiencias. Cualquiera que sueñe con una revolución pura, señalaba Vladimir Lenin, no vivirá para ver una. La comedia paga su tributo, como la pastoral de William Empson, a los valores edificantes de la verdad, la virtud y la belleza, pero sabe también cómo no permitir que estas admirables aspiraciones terminen aterrorizando a la humanidad, provocando que esas debilidades resulten dolorosas a la gente y reduciendo su autoestima a bajo mínimos. La comedia y el idilio pastoral celebran lo que los individuos comparten bajo la piel, proclamando que esto en el fondo es mucho más significativo que lo que los divide. Una de las razones por la que los políticos radicales pueden sentirse legítimamente ofendidos por nuestro sistema social actual es porque nos fuerza a prestar una atención extraordinaria a diferencias de clases, razas y géneros que, en última instancia, no son tan importantes. Este sistema obliga a relacionar nuestras energías con problemas cruciales de este tipo en lugar de liberarlas para fines más gratificantes. No pocas veces la comedia se ríe de las mistificaciones reaccionarias cuando denuncia lo que nos separa; pero ella también muestra, como escribe Christopher Norris acerca del «lenguaje complicado» de Empson, «ese sano escepticismo que, con los pies sobre la tierra, [nos] permite confiar en la naturaleza humana en virtud de un conocimiento compartido de sus necesidades y respectivas debilidades»[30]. A decir verdad, Freud alberga muy poca confianza en la naturaleza humana; de hecho, algunas de sus bromas al respecto son execrables. Sin embargo, al igual que Marx y Empson, sabía que cualquier sentimiento de compasión por la humanidad que no tuviera en cuenta lo peor de ella, sólo podía desembocar en un sentimentalismo romántico. A pesar de todo el amargo desencanto freudiano, su compasión por los tormentos de ese Yo encajonado entre el Ello, el Superyó y el mundo exterior no se halla muy lejos del espíritu de la comedia. Lo que él no llegó a alcanzar fue la visión dialéctica de Bertolt Brecht —también como él, víctima del nazismo—, quien sí fue capaz de combinar, en calidad de comediante marxista, un olfato extraordinariamente sensible para el estado imperfecto e inacabado de los asuntos humanos con el compromiso revolucionario más decidido. En una época como

30. Chr. Norris, *William Empson and the Philosophy of Literary Criticism*, London, 1978, p. 86.

la nuestra, en la que estas dos opciones se han polarizado y escindido unilateralmente, Brecht nos brinda una lección digna de consideración.

En el fondo, nada hay en el pensamiento psicoanalítico de Freud que se pueda separar de su política. Sea cual sea su devota cruzada contra el Superyó, él es, políticamente hablando, un pesimista conservador de rasgos autoritarios, una figura que no deja de esgrimir banalidades pequeñoburguesas acerca de la histeria insensata de las masas, la indolencia crónica y la estupidez de la clase obrera, así como de su necesidad de un fuerte liderazgo carismático[31]. Cuando Freud dirige su atención hacia temas políticos directos, una notable tosquedad toma asiento en su inteligencia; al igual que les ocurre a muchos intelectuales, su cerrazón ideológica entra aquí en conflicto con su ingenio natural. Si Freud hubiera vivido una historia política diferente y más esperanzadora, no hay duda de que gran parte de su doctrina teórica habría sido distinta. Su idea de la moral apenas va más allá del concepto de represión; para él, la moralidad en general no es tanto una cuestión de virtud, en el sentido aristotélico o marxista de la calidad total de un estilo de vida, como un conjunto de plúmbeas imposiciones. Su visión negativa, drásticamente empobrecedora, de la sociedad humana desenmascara valiosamente el idealismo romántico en la misma medida en que reproduce los deteriorados tópicos del mercado, en los que el hombre no es más que un lobo para el hombre. No ve en el mandamiento cristiano del amor al prójimo más que otro arrogante imperativo del Superyó. A su modo de ver, sencillamente, no hay libido suficiente para todos. Freud está convencido, por ejemplo, de que amar a todo el mundo implica una interrupción de juicio intelectualmente suicida, que no forma parte de la doctrina cristiana. Tal como el Duque señala a Lucio en *Medida por medida*: «El amor habla con el mayor conocimiento y el conocimiento con el más caro amor». El mandamiento cristiano de amar a los otros tiene poco que ver con la catexis libidinal, con un cálido resplandor o la canción del corazón. La exigencia de amar a los *soviets*, por ejemplo, supone rechazar la idea de aniquilarlos, aun cuando la consecuencia de esto sea acabar nosotros mismos aniquilados por ellos. Sólo el hecho de tomar en cuenta este proceso, más aún, estar dispuesto enérgicamente a realizarlo, es moralmente perverso, una forma de comportamiento incompatible con el amor. Es una equivocación ab-

31. S. Freud, *Group Psychology and the Análisis of the Ego*, en Íd., *Civilisation, Society and Religion*, cit. [«Psicología de las masas y análisis del yo», en *Obras completas*, vol. 7].

soluta perpetrar un genocidio: aquí «absoluta» significa que una acción de este tipo, independientemente de todas las circunstancias históricas concretas que podrían utilizarse para la justificación de una acción tal, es equivocada. Uno no necesita encontrar a los individuos *soviets* eróticamente atractivos para suscribir este punto de vista. Si Freud llama la atención sobre las profundas relaciones entre *Eros* y *Agape*, es porque su concepción del amor es más cercana al contexto de la primera.

A pesar de su acerada crítica a los mandamientos cristianos, no cabe duda de que Freud cree que el amor nos retrotrae directamente a los comienzos de la vida subjetiva. Es más, ve en él uno de los fundamentos de la civilización humana. La práctica psicoanalítica, como Julia Kristeva ha señalado, es también una forma de amar[32]; a decir verdad, para Freud el amor está en el origen de todos nuestros problemas psíquicos. Dado que todos nacemos de modo «prematuro», necesitamos un periodo de tiempo inusitadamente largo de cuidados materiales y emocionales por parte de los padres; es en el marco de esta intimidad biológicamente esencial donde la sexualidad comienza a desarrollarse. Las paradojas de la Ley y el deseo hunden aquí sus raíces. El hecho de que estemos desamparados y protegidos posibilita la influencia ilimitada del principio de placer, como el estadio preliminar de lo que después se convertirá en deseo; pero el mismo hecho nos hace totalmente dependientes de nuestros padres y eso nos conduce también, desde el principio, a una profunda sumisión a la autoridad. Son esas dos fuerzas, que Paul Ricoeur denomina «la historia del deseo en su gran confrontación con la autoridad»[33], las que librarán una guerra mortal, persiguiéndose y luchando recíprocamente, en ese campo de batalla que son nuestros cuerpos. Sin embargo, esta catástrofe potencial nunca habría tenido lugar si no hubiéramos recibido cuidados desde niños, si no hubiera existido el amor, preparado y esperándonos desde el mismo comienzo. El dramaturgo Edward Bond habla conmovedoramente en su prefacio al *Rey Lear* de las «expectativas biológicas» con las que nacemos, la expectativa de que «la indefensión del niño va a ser objeto de cuidado; de que se le proporcionará no sólo comida, sino consuelo; de que su vulnerabilidad va a ser protegida; de que nacerá en un mundo que espera recibirle y que además sabe *cómo* recibirle»[34]. Éste, sugiere Bond, es el significado de una «cultura» verdadera. Es por esta razón por la que él se niega a utilizar el término en el marco de la civilización capitalista contemporánea. Bond seguramente tiene razón cuando afirma que hemos creado un mundo que no sabe cómo recibir a sus nuevos miembros. Un mundo que sabe cómo calentarles su leche y desmenuzar su comida, pero que no tiene ni idea de cómo protegerlos de la posibilidad de destrucción nuclear, o de las relaciones abrasivas y desconsideradas que caracterizan cada vez más nuestro estilo de vida. Bond considera así que, en virtud de nuestra estructura biológica, tenemos, por así decirlo, un «derecho» a la cultura en el sentido normativo del término, ya que esa estructura está constituida de tal manera que sin cultura moriríamos enseguida. La naturaleza humana ha construido una «expectativa» cultural y, en esa medida, cierto tipo de valores presuponen cierto tipo de hechos. La «cultura» es tanto un concepto descriptivo como valorativo: si, por un lado, designa eso sin lo cual, hablando en términos fácticos, somos incapaces de sobrevivir, es también, por otro, un índice cualitativo de la forma de vida social que realmente protege al débil y recibe al extraño, nos permite crecer y no sólo simplemente subsistir. Aquí pueden encontrarse las semillas de una moral política que, pese a estar arraigada en el cuerpo, no queda reducida a él en algún sentido naturalista. Lo más importante que se puede decir de nuestra biología es que está estructurada en torno a un hueco o vacío, donde la cultura ha de ser cultivada. Es este tipo de indagación el que es subestimado actualmente por la excesiva reacción culturalista al biologicismo.

Ya en su temprano *Proyecto de una psicología para neurólogos*, Freud avanzó una teoría de estas características:

> Durante las primeras etapas, el organismo humano es incapaz de conseguir esta acción específica [de satisfacción]. Ésta se origina gracias a una ayuda exterior, cuando la atención de una persona con experiencia ha sido puesta en la circunstancia del niño en virtud de una descarga [...] Esta vía de descarga adquiere así una función secundaria de extrema importancia, esto es, provocar la comprensión de otras personas: el desamparo de los seres humanos es así la fuente primaria de todos los motivos morales[35].

Antes de que lleguemos a interiorizar la función paternal, antes de que la voz de la conciencia comience a susurrar a nuestro oído en

32. J. Kristeva, «Freud and Love...», cit., p. 248.
33. P. Ricoeur, *Freud and Philosophy...*, cit., p. 179.
34. E. Bond, *Lear*, London, 1972, p. viii. Cf. asimismo mi artículo «Nature and Violence: the Prefaces of Edward Bond»: *Critical Quarterly* 26/1 y 2 (1986).

35. S. Freud, «Project for a Scientific Psychology», en E. Kris (ed.), *The Origins of Psychoanalysis*, New York, 1954, p. 379 [«Proyecto de una psicología científica para neurólogos», en *Obras completas*, vol. 7].

términos reprobatorios, las semillas de la moralidad ya han sido plantadas en esa dialéctica de la demanda y la respuesta entre cuerpos que constituye nuestra experiencia más originaria, y de la cual la sexualidad es una especie de desvío o efecto secundario. Bajo este ángulo, la moralidad tiene su origen no en el Superyó, sino en la gratitud afectiva del niño pequeño hacia el cuidado de sus mayores. El problema político, para el que Freud no ofrece una solución definitiva, radica en que este afecto debe moverse dentro de un contexto de dependencia biológicamente determinada, de tal suerte que el aprendizaje infantil del amor es tanto de la sumisión a la autoridad como de la agresión. De ahí que conseguir un modo de amar más recíproco e igualitario sea una de las aspiraciones no sólo del psicoanálisis, sino también de una política revolucionaria.

11

LA POLÍTICA DEL SER: MARTIN HEIDEGGER

Considérese qué es lo que puede haber en un objeto cualquiera que sea a la vez constitutivo de su propio ser y, por otra parte, permanezca en gran medida oculto a la vista. En primer lugar, tenemos la cuestión de su temporalidad: el hecho de que, cuando contemplamos algo, lo que vemos no es más que algo semejante a una instantánea —un momento congelado—, tomada del proceso temporal que contribuye a la constitución de su naturaleza verdadera. Nuestras relaciones con las cosas establecen cortes que se entrecruzan en el tiempo: los objetos son arrancados de la temporalidad inherente a su propia esencia y tallados hasta ser convertidos en cortes sincrónicos manejables. Si esto es verdad en lo que concierne al tiempo, no menos cierto es en relación con el espacio: el único modo en que un objeto aparece a la vista es ante el trasfondo de algún «mundo», algún conjunto de funciones y localizaciones entrelazadas y vagamente percibidas. Es precisamente esta trama de perspectivas y relaciones, tejiendo una cosa hasta su médula, la que proporciona la matriz en la que ésta llega a ser identificable e inteligible. Decir «mundo» no es más que aludir al hecho de que no puede existir nunca únicamente un objeto; de que cada pedazo individual de realidad, para ser comprensible por completo, debe ser aprehendido en una vasta y extensiva red de elementos a la que apenas hace referencia; o, para cambiar de metáfora, debe ocupar siempre un primer plano frente a un horizonte que jamás puede aparecer fijo del todo ante nuestra mirada. Totalizado una y otra vez como tal por la actividad humana, un mundo no es un objeto espacial como las cosas que comprende; ésta es la razón por la que para la fenomenología resulta extraño hablar de un mundo «ex-

terno», como si pudiera haber un mundo en primer plano sin los cuerpos humanos que lo organizan y sustentan. No obstante, este contexto de apoyo que hace posible la visibilidad de cualquier cosa es siempre, y como tal, elusivo, fundiéndose en la indeterminación tan pronto como la cosa surge en el primer plano. Es lo que se ve de soslayo cuando observamos algo más que lo que tenemos delante de nuestros ojos. Y es lo que jamás puede ser aprehendido como un todo: se desvanece mientras nos sustrae los márgenes de la visión, sugiriendo una infinidad de posibles conexiones más allá de cualquier horizonte presente.

Podemos ver algo porque está presente ante nosotros; pero lo que normalmente no podemos ver es aquello que permite esa presencia en un primer plano. ¿De qué modo las cosas llegan a estar a nuestro alcance, dispuestas para nuestro entendimiento? Los objetos que vemos y tocamos poseen una especie de accesibilidad implícita que, por el hecho de no ser una propiedad material como el color o el volumen, fácilmente podemos dar por supuesta; pero al hacerlo borramos el misterio de cómo las cosas pueden presentarse en cualquier momento ante nuestra vista, de qué hace que nos podamos radicalmente encontrar con ellas; y no sólo qué hace que nos podamos encontrar con ellas, sino, en realidad, qué las hace inteligibles, al menos potencialmente, ya que uno puede pensar que podría haber sido por completo de otro modo. ¿Qué pasaría si el mundo nos fuera tan desesperadamente opaco como el impenetrable océano de *Solaris*, la novela de Stanislav Lem, y eludiera el alcance de nuestro discurso y comprensión? ¿Qué pasaría si el modo de ser de los objetos no nos permitiera tener ninguna clase de interacción con ellos, y éstos aparecieran separados de nosotros por una distancia infranqueable? ¿Es completamente ocioso especular con estos problemas, o tan sólo lo parece, porque hemos sucumbido a una amnesia mediante la que olvidamos nuestro asombro en una simple lectura directa de la realidad, por el hecho de que, por ser como es, podemos tener tratos regulares con ella? Ahora bien, ¿qué es lo que explica esto? ¿Basta con decir que si nosotros no pudiéramos conocer el mundo no estaríamos aquí para saber que no podemos conocerlo, dado que tal conocimiento es fundamental para nuestra supervivencia?

Por último, lo que no vemos en un objeto es que podría perfectamente no haber existido. Como en la célebre pregunta de Leibniz: ¿por qué debería haber una cosa cualquiera más bien que la simple nada? ¿Cómo se llega a la situación en la que esta única cosa particular ha reemplazado la nada que podría haber estado allí, una nada de la que, en determinados momentos de tedio o angustia, parece que

todavía podemos vislumbrar cierto atisbo? ¿No es asombroso el hecho de que, dado que nada realmente *necesita* existir, tantas cosas lo hagan? ¿Y si los objetos son en este sentido radicalmente contingentes, no se les podría ver de algún modo como atravesados por una suerte de inanidad, por mucho que sus presencias compactas parezcan negarlo? ¿Acaso es posible que las cosas que realmente tienen que existir, cuyo ser era de algún modo necesario, no sean diferentes de los pedazos y trozos azarosos y sustituibles que vemos a nuestro alrededor?

Bien por una intuición sublime, bien por un delirio místico, éstas son, expresadas de manera un tanto grosera y sumaria, algunas de las implicaciones de lo que Martin Heidegger llama Ser. Una consideración tan desnuda y sumaria requiere, claro está, más concisión y un desarrollo más amplio: en *Ser y tiempo*, por ejemplo, Heidegger tratará de negar que el Ser *sea* temporal, aunque el Ser y el tiempo «se pertenezcan uno al otro» y se determinen recíprocamente. Asimismo, en el ensayo «Conversación del sendero del campo», él superará la noción (todavía metafísica) de horizonte espacial para abrazar la idea de una «región» hacia la que se abre. (Como Heidegger expresa de manera concisa en su estilo final, tan fácil, por lo demás, de imitar, «hacer comarca es un albergar y un re-cubrir para un descanso dilatado en una demora»)[1]*. Si podemos hablar del Ser, es porque, al menos en el primer Heidegger, entre las diversas entidades del mundo, hay una en particular que, en el transcurso de su autorrealización, se encuentra a sí misma formulando inevitablemente la pregunta por la naturaleza esencial de las demás entidades, y también de la suya propia. Esta «cosa» es el *Dasein*, ese modo particular de ser cuya esencia toma la forma de la existencia, y que en sí misma vive generalmente en y a través de lo humano. Actualizando sus propias posibilidades, el *Dasein* no puede sino hacer patentes las cosas que le rodean, expresarlas en el marco de su propia empresa. Este proceso, mediante el que el *Dasein* hace posible que las cosas que le rodean sean lo que son, y que las libera para una autorrevelación, significa para Heidegger la trascendencia que abre el Ser. La comprensión de estos vínculos no es en modo alguno, en primer lugar, una cuestión de concepto, esto es, de un sujeto de conocimiento enfrentado a un objeto de conocimiento que pueda representar como tal; el *Dasein*, antes de llegar a esa cognición, se encuentra a sí mismo ya en medio

1. M. Heidegger, *Discourse on Thinking*, New York, 1966, p. 6.

* «Gegnen ist das versammelnde Zurückbergen zum weitem Beruhen in der Weile» [*N. de los T.*].

de un comercio con otras cosas bajo modalidades que presuponen un tipo de acceso primordial a ellas, una orientación o familiaridad práctica que es ya un tipo de comprensión previa al evento, y que sienta las bases ontológicas de todo conocimiento más formal. Conocer racional o científicamente algo depende de la disponibilidad algo más elemental de ese algo hacia el *Dasein*; y el Ser, al menos en uno de sus diversos significados, es aquello, sea lo que sea, que permite tal disponibilidad *a priori* para que acontezcan los objetos, es aquello que ya los ha entregado al *Dasein* en una suerte de reconocimiento e intimidad pre-racional y pre-cognitiva. Uno puede pensar en la verdad al modo clásico, como una adecuación entre la mente y el mundo, entre el sujeto y el objeto; pero para que se establezca una correspondencia de este tipo es necesario que haya acontecido previamente un buen arreglo. ¿De dónde surgen ese sujeto y ese objeto, cómo ha surgido su propia inteligibilidad, y a partir de dónde deducimos los complejos procesos que nos llevan a establecer algún tipo de comparación? La verdad como proposición, afirma Heidegger en *La esencia de la verdad*, debe ella misma depender de un profundo desvelamiento de las cosas, un dejar que los fenómenos se muestren en su presencia que es el efecto de la trascendencia del *Dasein*. En nuestro caso, aseverar algo presupone un dominio de «apertura» en el que el *Dasein* y el mundo ya se han encontrado el uno al otro; si no se hubieran encontrado ya, no serían ni siquiera separables. El *Dasein* es esa libre corriente de trascendencia que se encuentra constantemente pasando por encima de la mera facticidad de los demás entes en dirección a la pregunta por el Ser de éstos; y es esta trascendencia la que abre lo que Heidegger llama la «diferencia ontológica», por medio de la que diferenciamos entre entes y Ser, entendiendo que este último nunca puede agotarse en los primeros. De este modo, el *Dasein* se emplaza en ese punto de separación entre los unos y el otro, insertándose ahí como una especie de vano, relación o «intermedio».

El Ser, por tanto, es ese «claro» (*Lichtung*) o espacio de encuentro que no es ni sujeto ni objeto sino, de algún modo, la disponibilidad espontánea de uno hacia otro. Si es el Ser el que determina esencialmente algo cómo es, entonces la característica más elemental de las cosas, al menos para el primer Heidegger, es que, de algún modo, puedan concordar con nosotros mucho antes de que hayamos logrado tener algún tipo de conocimiento de ellas. Ser es, así pues, una respuesta a la pregunta: ¿qué es lo que ha debido tener lugar previamente para que sea posible nuestra interacción con el mundo? El ser peculiarmente propio del *Dasein* es comprender el Ser, encontrarse

siempre a sí mismo envuelto por el entendimiento como el mismo medio de sus proyectos prácticos. Dado que es en primera instancia un ser-en-el-mundo, es una forma de existencia inexorablemente referida a otras cosas, y es a través de esta ligazón a las cosas como conduce a éstas a su autorrevelación.

Hay un evidente paralelismo entre este extraño estilo de pensamiento y el transcendentalismo de la filosofía idealista clásica. Si el Ser implica, en primer lugar, la propia accesibilidad de los objetos, este planteamiento guarda claramente una relación con el punto de vista trascendental kantiano sobre el mundo. Pero también, por otra parte, guarda una peculiar relación con la estética kantiana, que, como hemos visto, versa sobre el misterio de cómo la mente y el mundo se conforman mutuamente en una especie de conglomerado inefable, en cuanto base de cualquier acción de conocimiento particular. En este sentido, el célebre concepto heideggeriano de «pre-comprensión» (*Vorgriff*) —esto es, el modo en que, dentro de la inevitable circularidad de toda interpretación, los fenómenos deben ser de algún modo intuitivamente comprensibles a fin de poder ser conocidos— recuerda el asombro de la estética kantiana ante el hecho de que el mundo sea, en general, aquello que puede ser comprendido. Es como si Heidegger, con el concepto de *Dasein*, hubiera ontologizado minuciosamente esta demanda estética hasta el punto de convertir la percepción estética kantiana —que aún no ha llegado a un conocimiento definitivo, pero es la permanente condición previa para hacerlo— en la persistente orientación de la existencia humana hacia la muda familiaridad con la que se rodea. En su trabajo sobre Nietzsche, Heidegger defiende la doctrina kantiana del desinterés estético traduciéndola a los términos de su propio pensamiento:

> A fin de encontrar algo bello debemos dejar que lo que nos sale al encuentro aparezca con toda la pureza que le es inherente, que se manifieste ante nosotros en su propia grandeza y dignidad [...] Debemos reconocer con toda generosidad que lo que se presenta ante nosotros lo hace según su propia manera de ser; debemos admitir y concederle lo que le pertenece a él y lo que nos aporta a nosotros[2].

El desinterés de la estética kantiana, por tanto, se convierte en el equivalente del Ser de Heidegger; el concepto kantiano de «belleza»: la próxima aparición del objeto en toda su pureza ontológica.

2. M. Heidegger, *Nietzsche*, London, 1981, p. 109 [*Nietzsche*, trad. de J. L. Vermal, Destino, Barcelona, 2001].

Así las cosas, la existencia humana es para Heidegger «estética» en sus estructuras más fundamentales. Es la crítica que hace de Kant en *Kant y el problema de la metafísica* la que, en cierto sentido, le hace dar marcha atrás en relación con esta intuición subversiva. Para Kant lo que media entre la sensibilidad y el entendimiento es la imaginación trascendental, facultad que construye los esquemas que hacen posible el conocimiento; en la lectura que Heidegger hace de Kant, es esta imaginación el modelo que «prefigura el carácter del horizonte de objetividad como tal»[3]. La imaginación es la fuente común de la sensibilidad y el entendimiento, así como la raíz de la razón práctica. Kant, por ello, ha convertido en estéticos los propios fundamentos del conocimiento, minando los cimientos de la razón pura a la vez que los establecía; no obstante, reacio a admitir que algo tan humilde como la imaginación (generalmente emparejada con la sensibilidad), pueda constituir la base de la propia razón, no tardará en huir medrosamente de ese movimiento radical que ha realizado. El propio Heidegger proyectará dicha trascendencia fuera del terreno epistemológico kantiano hacia la propia ontología del *Dasein*, viendo en ello el proceso mediante el cual el trato cotidiano del *Dasein* con el mundo abre una y otra vez un horizonte dentro del cual el Ser de los seres se hace discernible previamente a cualquier relación cognitiva con ellos. Mientras que para Kant lo estético es un modo de redondear u objetivar nuestras propias capacidades cognitivas, tal objetivación no es posible del todo para el *Dasein*, habida cuenta de la temporalidad radical que no deja de conducirle a adelantarse o dejarse atrás a sí mismo.

Hay en *Ser y tiempo* una interesante tensión entre dos concepciones diferentes de las relaciones entre el *Dasein* y su mundo. Por una parte, la noción de *Dasein* como estar-en-el-mundo apunta al cuestionamiento de la propia distinción entre *Dasein* y mundo implícita en el término «relación», en tanto que se trata de una falsa dualidad metafísica. El mundo no es un espacio donde el *Dasein* esté «en», como la tinta en un frasco; si es inherente a la propia naturaleza del *Dasein* el estar envuelto en la realidad, el estar constituido de cabo a rabo por lo que Heidegger llama su «cuidado», entonces una existencia de este tipo transgrede cualquier dicotomía existente entre el interior y el exterior, el sujeto y el objeto. El mundo no es algo «externo» al *Dasein*; por el contrario, sin el *Dasein* no podría haber mundo

3. M. Heidegger, *Kant and the Problem of Metaphysics*, Bloomington, 1962, p. 138 [*Kant y el problema de la metafísica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993].

alguno, un mundo como algo opuesto a un mero transfondo de materialidad sin sentido. El mundo es una parte o un proyecto del *Dasein*, tanto como el *Dasein* está siempre fuera de sí mismo, es ex-céntrico, constantemente pasa de largo más allá de las cosas en ese movimiento de trascendencia que abre al Ser como tal. Como una especie de «en-medio», aunque no tan independiente y rígido como una «relación», el *Dasein*, como la propia palabra indica, es un «aquí», que es también un «allí», siempre fuera de sí mismo, no idéntico-a-sí-mismo, y, por tanto, en absoluto, «una cosa» que esté dentro de otra, sino más bien un mero proceso de paso. El *Dasein* depende de la realidad, ya que el hecho de estar estrechamente ligado a ella es un rasgo constitutivo de su propia esencia; e, inversamente, el mundo depende del *Dasein*, si no para su existencia —Heidegger no es un idealista subjetivo—, sí al menos para esa importante autorrevelación que es su Ser. Si el Ser es lo que hace que los objetos estén presentes para el *Dasein*, entonces sólo puede haber Ser en la medida en que el *Dasein* irrumpe en medio de las cosas como una fuerza reveladora. No puede haber verdad sin *Dasein*, dado que el Ser y la verdad son simultáneos. El *Dasein* y el mundo, por ello, son mutuamente correlativos: si la actividad del *Dasein* es necesaria para que haya Ser, entonces para el primer Heidegger el mundo gira en torno al *Dasein* como último punto de referencia. El *Dasein*, como explica el propio Heidegger, es el «destino» de todas las demás cosas, que, mudas, esperan ser desveladas por él. Sin embargo, al mismo tiempo, el *Dasein* «depende referencialmente»[4] de las cosas que le rodean, de un modo que le impide dominarlas por completo. Lo que Heidegger llama «arrojamiento» (*Geworfenheit*), la condición del *Dasein* de encontrarse sencillamente propulsado, lo quiera o no, en medio de la realidad, señala tanto la falta de dominio sobre su propia existencia como su dependencia de otros. A fin de existir a su modo, la estructura del *Dasein* le obliga a una comprensión continua de las entidades que le rodean, proyectado así más allá de cualquiera de ellas hacia la inalcanzable plenitud de abrazar la totalidad de los seres como tales. El *Dasein* y el mundo se ajustan así recíprocamente en lo que

4. La cita es de William J. Richardson en el que es aún el estudio más magistral de los que se han hecho sobre Heidegger: *Martin Heidegger: From Phenomenology to Thought*, The Hague, 1963. Otros estudios relevantes son: J. L. Metha, *The Philosophy of Martin Heidegger*, New York, 1971; L. Versenyi, *Heidegger, Being and Truth*, New Haven, 1965; L. M. Vail, *Heidegger and Ontological Difference*, Pennsylvania, 1972; M. Murray (ed.), *Heidegger and Modern Philosophy: Critical Essays*, New Haven, 1978; W. V. Spanos (ed.), *Martin Heidegger and the Question of Literature*, Bloomington, 1979.

alguien podría llamar con cierta ligereza una relación «imaginaria»: el mundo no puede hacerse presente sin el *Dasein*; del mismo modo —podríamos especular— que el niño pequeño encuentra intolerable la idea de que la realidad pueda seguir existiendo estando él ausente.

En el marco de esta complicidad mutua, al menos para el Heidegger de *Ser y tiempo*, el *Dasein* mantiene una cierta prioridad ontológica, y ello revela en el texto una huella de humanismo residual, por mucho que se niegue cualquier simple identidad entre el *Dasein* y la humanidad. De hecho, esa prioridad es también una especie de foso entre el *Dasein* y su mundo que nos suministra la versión alternativa de su relación a lo largo de la obra. Se trata de la tensión existente entre un *Dasein* «propio», que de entre las posibilidades elige las más absolutamente individuales en un resuelto vivir-para-la-muerte, y ese mundo degradado de charla, curiosidad ociosa y existencia anónima entre la masa en la que continuamente cae («charla» —*Gerede*— significa para Heidegger charla vacía, desarraigada. Un ejemplo de esta «charla» sería una frase del tipo de «lo que se dice dice al decir lo que dice en su propio decir», una frase que podría atribuirse perfectamente, dicho sea de paso, al último Heidegger). Precisamente ese mismo mundo que constituye el *Dasein* representa para él asimismo una amenaza. Esto en alguna medida puede ser interpretado como un conflicto entre el sentido ontológico y político de la expresión «mundo». Como dominio del Ser en general, el mundo es inseparable de la propia estructura del *Dasein*; como medio social real, es una esfera considerablemente más inhóspita y alienante, el lugar del *das Man* sin rostro que confisca la propiedad de cada uno. Esta discrepancia es regulada por la «ontologización» del propio ser: la impropiedad, insiste severamente Heidegger, no es sólo una permanente posibilidad ontológica del *Dasein*, sino el modo de ser más común para la mayoría. La «caída» (*Verfallen*) en una realidad degradante, que ensucia su pureza en una serie de implicaciones sin propósito en las que el Ser queda recubierto y olvidado, constituye la propia naturaleza del *Dasein*, dado que el ser-en-el-mundo sólo se realiza a sí mismo a través de su desenvolvimiento con las cosas. Es precisamente la raíz de su libre actualización la que por tanto termina contaminándole; le es imposible ser él mismo sin errar, es incapaz de recordar su ser unitario sin haberlo olvidado antes. De este modo, Heidegger nos indica que no pretende ser despectivo cuando describe los modos inauténticos del *Dasein*: son parte de las posibilidades «dadas», sin las que éste no podría ser lo que es. Esta rectificación no convence lo más mínimo: estas descripciones son evidentemente negativas, e insisten en plantear una rigurosa distinción entre las condiciones «propias» e «impropias» del *Dasein*. Los dos estados de la existencia quedan diferenciados, por mucho que se califiquen e impliquen mutuamente. Por un lado, el *Dasein* es inseparable de su mundo; por otro, hay en su historia algo de vagabundo o extranjero: de entrada, está «arrojado» a una realidad que carece de morada y desprotegido, emplazado más allá de esta sombría facticidad en un auténtico encuentro con su propia y solitaria finitud y muerte. En el momento crítico de tomar una determinación, el *Dasein* elige ser lo que es, reconoce que esas posibilidades son las suyas, en lugar de pensar que están marcadas por el Otro anónimo, y se proyecta a sí mismo hacia la muerte en un movimiento que supone una separación y un nuevo compromiso con los objetos de su preocupación. Tal movimiento podría ser visto como una cierta ruptura de sus relaciones «imaginarias» con el mundo: una entrada en el «orden simbólico» cuyas estructuras son las de la finitud, la diferencia, la individuación y la muerte. Cuando Heidegger piensa en estos términos, tiende a subrayar el retiro del *Dasein* como una forma de autorreferencialidad: si todos los demás entes encuentran aquí su destino, el *Dasein* por sí mismo no puede remitirse más allá de sí mismo, puesto que existe como su propio fin. Su peculiar modo de ser es el de estar preocupado por sí mismo, incluso si esta preocupación por sí mismo toma necesariamente la forma de una inmersión en el mundo. Dado que es esencialmente temporal, la resolución de su auténtico y más propio «destino» toma la forma de un continuo estar fuera de sí mismo y, en esa medida, no idéntico a sí mismo, desviándose de cualquier nicho para cumplir con su propio ser enredado en la realidad. En un movimiento hegeliano, sin embargo, tal errancia expresa precisamente el modo en el que el *Dasein* no deja nunca de retornar a sí mismo: el momento de «angustia», por ejemplo, en el que el *Dasein*, en el curso de sus relaciones mundanas, intuye la nulidad de las cosas, puede ser profundamente terapéutico, siempre y cuando evoque su propia interioridad al margen de lo que Heidegger describe como un «engolfarse» en los objetos. *Ser y tiempo*, por tanto, convierte en una especie de ventaja la misma temporalidad que amenaza la integridad del *Dasein* con sus espaciamientos y dispersiones, ya que esta temporalidad es además el medio de la «resolución anticipatoria» (*vorlaufender Entschlossenheit*) del *Dasein*, su resuelta orientación hacia la futura certidumbre de su propia extinción. Si el *Dasein* puede incluso apropiarse de esa muerte futura, firme indicador de su finitud y contingencia, si se ha «anticipado» a su propia existencia actual, también es capaz de atarse y ligarse en esta continua prolepsis. Si puede abrazar la contingencia simbolizada en su muerte futu-

ra, puede también vivir de algún modo esa contingencia como una necesidad interior; y de un modo semejante puede apropiarse de la pura donación de su pasado (su «arrojamiento»), a fin de ser resueltamente en cada instante lo que ha sido. Este estilo «estético» de existencia no abole sencillamente el tiempo, mediante su reducción a la mera sincronía, a la manera de algún pensamiento estético más antiguo; por el contrario, construye a partir de una historia caída un modo de temporalidad más auténtico, que tiene muy poco que ver con la historicidad en ninguna de las acepciones de la palabra. (La historia «propia» para Heidegger, según señala Lukács en *El realismo en nuestro tiempo*, no es distinguible de la a-historicidad.) Es a partir de esa «temporeidad originaria», de hecho, de donde derivan para Heidegger nuestros significados de tiempo e historia cotidianos. El *Dasein*, por tanto, como transfiguración de la contingencia en necesidad, y de la facticidad de la vida en una ley hecha propia en su interior, no hace sino poner de manifiesto algunas de las características de la obra de arte.

Una estetización de este tipo, sin embargo, sólo puede conseguirse parcialmente. Puesto que hemos visto ya que la propiedad del *Dasein* es inseparable de una determinada errancia o ausencia de verdad; y aunque es autorreferencial de algún modo, nunca puede quedar plenamente totalizado ni determinarse a sí mismo. La eliminación de esa misma autodeterminación, que pertenece al sujeto trascendental, es el precio que ha de pagar el pensamiento de Heidegger para no «subjetivizar» el *Dasein* al modo de cierto humanismo antropológico, que sencillamente perpetuaría el pensamiento metafísico. El «arrojamiento» del *Dasein* significa que no puede ser su propio señor, que nunca puede confundirse a sí mismo con la fuente originaria de su propio ser. Está inacabado, es dependiente y en parte es opaco para sí mismo, incapaz de ver su propio proceso constitutivo en un momento de completa transparencia consigo mismo. En esa medida podría decirse que el *Dasein* es una forma de ser no estética, atravesada de negatividad, siempre excéntrica a sí misma.

Por un lado, de tal modo, el *Dasein* está continuamente «ocupado» (*eingenommen*) por otros seres y reverbera en sintonía con ellos, dentro de un pacto o alianza fundamental con el mundo que recuerda la condición estética kantiana. Por otro, es anterior y trascendente a ese mundo, y preserva su precaria propiedad a través de una incesante separación de él, así como mediante un decidido compromiso con él. Si hay razones filosóficas, y en general políticas, por las que no se puede seguir imaginando a la humanidad como un sujeto solitario y encerrado en sí mismo que se pone frente a un objeto inerte —si esa forma de subjetividad trascendental ahora desacreditada ha sido bruscamente retirada del centro en la realidad material— hay también buenas razones políticas por las que no debería pensarse que este planteamiento implica una celebración no crítica de la «mundaneidad». Heidegger está lo suficientemente influido por Kierkegaard como para cancelar la esfera pública por ser una dimensión genuinamente impropia: lo que en los primeros y afirmativos días de la sociedad burguesa era un terreno de intercambio social civilizado se ha deteriorado en el presente hasta el punto de convertirse en un dominio alienado de procesos administrativos y de manipulación de la opinión pública. El monopolio capitalista ha penetrado en la propia esfera pública burguesa, y la ha reorganizado de acuerdo con su propia lógica materialista. Pero el monopolio capitalista que ha deshumanizado este dominio público se encuentra también en el sano y verdadero proceso que mina la clásica concepción burguesa del individuo libre y autodeterminado; y ésta es una razón por la que Heidegger no puede adoptar la alternativa del propio Kierkegaard al *das Man*, a saber: el sujeto de una intensa fe espiritual interior. O al menos, esa interioridad debe desembarazarse del individuo empírico y elevarse a una esfera ontológica (*Dasein*) que es y no es, con apropiada ambigüedad, un sujeto. Tanto este esfuerzo por repensar las nociones tradicionales de la subjetividad como su desdén patricio por el vulgo surgen de un capitalismo «más elevado» que socava las bases del sujeto liberal humanista al mismo tiempo que el espacio cívico en el que tradicionalmente éste se asociaba con otros de su clase. Pero en Heidegger la histórica fuente compartida de estas doctrinas gemelas no logra erradicar la tensión existente entre ellas. El *Dasein* como idea es a la vez un asalto libre de remordimientos contra la filosofía que propugna la autonomía del sujeto, una instancia que hace zozobrar a dicho sujeto en el mundo en un estado de extática disarmonía consigo mismo, y además el último de una larga serie de sujetos privilegiados, estetizados y cuasi trascendentales, que protegen celosamente su integridad y autonomía de la mancha de lo cotidiano. En el posterior nazismo de Heidegger ambas perspectivas confluirán en una terrible alianza: el sujeto arrojado y sin centro se convertirá en un humilde ser sometido a la tierra, mientras que el *Dasein* auténtico y autorreferencial emergerá como la vocación elitista del *Herrenvolk* por la gloria del sacrificio propio en la muerte. La muerte, como afirma Heidegger en *Ser y tiempo*, es «la posibilidad más propia, irrespectiva e insuperable», una especie de paradigma de propiedad privada que jamás puede sustraer el vulgo sin

rostro, los «ellos». La muerte individualiza al *Dasein* hasta la raíz, desgarrándolo de cualquier ser-con-otros; por ello quizá no es sorprendente que ese mismo ser-con-otros, supuestamente una estructura ontológica del *Dasein*, reciba un cierto trato superficial en *Ser y tiempo*. Pese a que la capacidad de Heidegger para derivar máximas misteriosas a partir de idealizadas sociedades campesinas parece casi inagotable, no deja de llamar la atención que la *Gemeinschaft*, la comunidad orgánica tan favorecida por la derecha radical, sea objeto de tan poca atención a lo largo de estas nostálgicas divagaciones.

Llegados a este punto, cabría defender que uno de los dilemas ideológicos que se encuentran en el corazón de *Ser y tiempo* es cómo proteger una subversión esencial del sujeto trascendental frente a su ignominioso colapso en la degradada historia de las «masas». O, para decirlo de otro modo, ¿cómo puede el *Dasein* mantener un tipo de relación imaginaria con el mundo que le haga sentirse como en su hogar, y que, como hemos visto en el caso de Kant, esté representada paradigmáticamente en la estética, sin perder un ápice de su propia prioridad e integridad? Pero, a su vez, ¿cómo puede diferenciarse esa prioridad sobre el mundo de un sentido, puramente trágico, del extrañamiento y de la contingencia? El hecho de no reclamar para el *Dasein* un estatus, de algún modo, privilegiado podría dar la impresión de sucumbir ante el positivismo, un modo de arrancar al ser humano su distinción; reclamar ese estatus, por otra parte, corre sin embargo el riesgo de repetir la misma ideología que predica el dominio del hombre sobre la Naturaleza en la que se inscribe el positivismo. En la medida en que la sombra de este humanismo se proyecta sobre *Ser y tiempo*, Heidegger muestra que no se ha sustraído por completo del dualismo metafísico entre sujeto y objeto. Como estar-en-el-mundo, el *Dasein* es supuestamente anterior a todas las demás divisiones, a la completa nada desprovista de suelo o a la trascendencia que inaugura sus posibilidades desde el primer momento. Sin embargo, si sus continuos embates de ansiedad ontológica —posibles gracias a la propia trascendencia— iluminan la nulidad de las cosas, ha de abrirse una fisura entre las cosas y el propio *Dasein*, ahora severamente dedicado a la «propia» tarea de la autorrealización. En este sentido, una escisión salvada en un nivel ontológico continúa generando una ruptura en el terreno existencial. Es esta dualidad la que servirá de ejemplo al Sartre de *El ser y la nada*, que se apropiará de todo aquello que hace de *Ser y tiempo* un texto *trágico*. Es posible, por decirlo en otras palabras, explotar las equivocaciones

de Heidegger subordinando la aparente trascendencia que hay en la línea divisoria entre sujeto y objeto a la visión de un sujeto dador de sentido emplazado frente a una realidad vaciada de un sentido inmanente[5].

El célebre «viraje» o *Kehre* de Heidegger después de *Ser y tiempo* representa una solución drástica a estos dilemas. Acercarse al propio Ser a través de la óptica del *Dasein* es aún una maniobra de metafísica residual, dado que la metafísica puede aprehender el Ser sólo desde el punto de vista de los seres particulares. La metafísica surge del olvido de la diferencia entre el Ser y los entes, mediante la construcción de aquel según el modelo de éstos. Se debe, por tanto, dar la vuelta a este gesto, y examinar el *Dasein* a partir del punto de vista del propio Ser. En el último Heidegger, consecuentemente, el énfasis recae cada vez más sobre el *Dasein* como el «ahí» del propio Ser, la propia y libre autorrevelación del Ser en un modo particular. El *Dasein* es un suceder del Ser más fundamental que la propia humanidad, la fuente de la esencia de lo humano que emerge ella misma del abismo, más originario si cabe, del propio Ser. Ahora el Ser se hace más importante que su propio «ahí», arrojándolo o retirándolo de acuerdo a las necesidades de su naturaleza. «Tan sólo mientras el *Dasein* es [...], 'hay' Ser», escribió Heidegger en *Ser y tiempo*. Sin embargo, en la *Carta sobre el humanismo* añadirá una apreciación crucial: «El hecho de que acontezca el *Da*, el claro como verdad del propio Ser, es un destino del propio Ser»[6]. Es ahora el Ser, para decirlo en pocas palabras, el que pasa a primer plano, el que provoca su propia iluminación. El «hombre» es tan sólo una relación con el Ser, tan sensible como entregado a él; lo que piensa acerca del Ser en el pensamiento humano ha sido suscitado por el mismo Ser. El pensamiento no es, por tanto, sino una forma de aquiescencia con el Ser, una forma dócil de dejar ser, que se muestra evocando y dando gracias por ello. A lo largo de la obra del Heidegger posterior a la *Kehre*, es el Ser —¡que no hay que confundir, por supuesto, con nada tan metafísico como un sujeto!— el que llega, otorga, desciende, se retira, se junta, avanza, resplandece adelante. El cometido de la humanidad radica sencillamente en ser el pastor y guardián de este misterio, al que Heidegger se referirá poco a poco como «sagrado» y que será

5. Cf. J. P. Fell, *Heidegger and Sartre: An Essay on Being and Place*, New York, 1979, especialmente caps. 6 y 7.

6. M. Heidegger, «Letter on Humanism», en D. F. Krell (ed.), *Martin Heidegger: Basic Writings*, New York, 1977, p. 216 [*Carta sobre el humanismo*, trad. de H. Cortés y A. Leyte, Alianza, Madrid, 2004].

puesto en relación con «los dioses»[7]. La historia en sí misma no es sino la sucesión de épocas de autodonación o autoocultación del Ser, mientras que la humanidad es arrojada y recogida como un yo-yo ontológico.

De ahí que la relación entre el Ser y el *Dasein* sea en el último Heidegger muchísimo más «imaginaria» de lo que ya lo era en *Ser y tiempo*. No se trata sólo de que el *Dasein* tenga ahora una dependencia más esclavizante del misterio del Ser, sino de que el Ser tiene una necesidad recíproca de *Dasein*. El *Sein* precisa de su *Da*: forma parte de la necesidad interna del Ser la posibilidad de llegar a una articulación, de un modo semejante al de la Idea en Hegel, y la humanidad suministra convenientemente el lugar en el que esto puede acontecer, el «claro» mediante el cual el Ser llega en parte a la luz. El *Dasein* es la boquilla del Ser: hay una complicidad primordial entre el «hombre» y el Ser, que emergen juntos a partir de un «acontecimiento» o *Ereignis* más fundamental que cualquiera de ellos. «Es imperativo», escribe Heidegger en *Identidad y diferencia*, «experimentar sencillamente este *Eignen* (adaptado, apropiado), en el que el hombre y el Ser están *ge-eignet* (adaptados, apropiados) uno a otro [...]»[8]. La humanidad y el Ser están «asignados el uno al otro», por un lado, manteniéndose en la diferencia, por otro, unidos. Si esto es una especulación criptomística, es en el sentido ideológico del consuelo. Ahora el «Ser» está sustituyendo al «mundo», de tal modo que una afinidad con aquel compensa la alienación de éste. Esto no quiere decir que la angustiosa tendencia del *Dasein* a ocultar y erradicar el Ser sea menos gravosa: en el último Heidegger «tecnología» es el vago término compuesto para designar esta catástrofe. Pero el Ser podría aparecer para causar su propio ocultamiento, este olvido es parte de su propio destino interno. «En su esencia, la técnica es un destino, dentro de la historia del Ser, de esa verdad del Ser que reside en el olvido», señala Heidegger en la *Carta sobre el humanismo*. La tachadura y el olvido del Ser forman parte de éste tanto como todo lo demás, y lo mismo vale también para su «verdad».

En *Ser y tiempo* Heidegger defiende la tesis de que la esencia del *Dasein* es la falta de hogar: forma parte del carácter de la existencia humana el hecho de estar enajenada y desarraigada. Esta cuestión se

7. Cf., por ejemplo, M. Heidegger, «What are Poets for?» en D. F. Krell (ed.), *Martin Heidegger: Basic Writings*, cit., p. 216 [«Para qué poetas», en Íd., *Caminos de bosque*, trad. de H. Cortés y A. Leyte, Alianza, Madrid, 1998; Íd., «La cosa»: *Cuadernos hispanoamericanos* 98 (1958), pp. 133-158].

8. M. Heidegger, *Identity and Difference*, New York, 1969, p. 35 [*Identidad y diferencia*, ed. de A. Leyte, trad. de H. Cortés y A. Leyte, Anthropos, Barcelona, 1990].

mantendrá en sus escritos posteriores, pero ahora es el «habitar» o el «en-hogar» lo que aparece como más fundamental. «Habitar [...] es el *rasgo fundamental* del Ser según el cual los mortales existen», escribe en su ensayo *Construir, habitar, pensar*[9]. Por mucho que avance la depredación de la racionalidad tecnológica, el *Dasein* se encuentra como en su hogar en el mundo. Del mismo modo que en *Ser y tiempo* convierte el extravío y la pérdida del *Dasein* en constituyentes básicos de su naturaleza, el Heidegger posterior encuentra en el Ser un derecho sobre la humanidad que no abandonará, incluso cuando ande errante:

> [...] Vamos hacia nosotros volviendo de las cosas *sin abandonar* nunca nuestra estancia entre las cosas. Incluso la pérdida de relación con las cosas que tiene lugar en estados depresivos sería del todo imposible si este estado no siguiera siendo lo que él es como estado humano, esto es, una residencia *cabe* las cosas[10].

Mientras que en *Ser y tiempo* cualquier implicación en el mundo era siempre una posible desviación de la referencia propia del *Dasein* a sí mismo, ahora es la residencia cabe las cosas lo que parece más propio, en tanto que el repliegue en uno mismo, algo que fácilmente se subordina a ella. La crisis de ansiedad, que proviene de esa desalentadora y tan perturbadora sensación de la nulidad de los objetos, se inserta sin resistencia a un «en-hogar» mucho más primordial. Paradójicamente, nos encontramos en una situación de mayor contacto con la realidad cuando la trascendemos a través de un movimiento de separación, puesto que tal trascendencia revela su Ser, que es lo que se encuentra más «cerca». La brecha profunda que ha abierto el capitalismo tecnológico entre la humanidad y su mundo ha sido cubierta gracias a la fantasía de su eterna simbiosis. El Ser como tal continúa siendo una total contingencia: Heidegger le niega cualquier terreno metafísico, y lo ve simplemente suspendido en el movimiento de su propia nada. Lo que «funda» el Ser no es más que el perpetuo oleaje de su propia y libre trascendencia, que en sí misma es una suerte de Nada. El Ser de Heidegger es abismal y está desprovisto de anclaje, una especie de terreno sin suelo, que se mantiene a sí mismo como una obra de arte en medio de un juego libre y sin dirección. Incluso si el Ser como totalidad es contingente, el *Dasein*, curiosamente, no lo es, dado que el Ser precisa de él y posee una indigencia interna que el *Dasein* debe suplir. Visto como una *parte* del Ser, po-

9. D. F. Krell (ed.), *Martin Heidegger: Basic Writings*, cit., p. 338.

10. *Ibid.*, p. 335.

dría parecer que el *Dasein* participa de su no-necesidad; visto en *relación* con el Ser, podría parecer que, debido a alguna gracia especial, está dispensado de un destino tal. Éstas son, en verdad, buenas nuevas para una humanidad alienada, aunque el alto precio pagado por ello sea la extinción virtual del sujeto como agente libre y una filosofía que resuena con portentosas vacuidades. «Uno habla», señala Theodor Adorno en *La ideología como lenguaje*, «desde una profundidad que sería profanada si se llamara contenido»[11].

En realidad, la afirmación de que el Ser necesita del *Dasein* es, de hecho, lo mismo que decir que el mundo necesita un intérprete para ser interpretado. Parte de las ocurrencias retóricas del Heidegger tardío sirve para que este hecho, carente de excepcionalidad, se acerque a la visión mística de un Ser que acepta y necesita de la humanidad del mismo modo que una divinidad lo hace con sus adoradores. Si la consoladora ficción ideológica de un mundo que postula y demanda lo humano no es ya viable, puede ser sustituida con el recorrido, alternativo e imaginario, de un Ser-como-revelación para el que la existencia del *Dasein* es un imperativo. La forma primigenia de esa revelación, en el último Heidegger, es el lenguaje[12]. Si el lenguaje es el modo privilegiado mediante el cual el Ser se manifiesta a sí mismo en la humanidad, la poesía es su esencia: «La poesía es el relato del desocultamiento de lo ente»[13]. Lo que se expresa en el lenguaje es la unidad original de los nombres y las cosas, la fuente primordial en la que no había división entre sentido y ser. «El lenguaje», escribe Heidegger en su *Introducción a la metafísica*, «es la poesía primordial en la que un pueblo dice 'ser'»[14]. Vivir como es debido es vivir poéticamente, absorto en el misterio del Ser, sabiendo que uno es su humilde ventrílocuo. En *El origen de la obra de arte*, es el propio artefacto el que se ha convertido ahora en el obediente *Da* o «ahí» del Ser, el lugar sacro de su autorrevelación.

11. Th. W. Adorno, *The Jargon of Authenticity*, London, 1986, p. 93 [*La ideología como lenguaje: la jerga de la autenticidad*, trad. de J. Pérez Corral, Taurus, Madrid, 1982].

12. Cf. M. Heidegger, «Language», en *Poetry, Language, Thought and Ond the Way to Language*, New York, 1971 [*De camino al habla*, trad. de Y. Zimmermann, Serbal, Barcelona, 1997]. Un importante ensayo sobre Heidegger y el lenguaje es D. G. Marshall, «The Ontology of the Literary Sign: Notes towards a Heideggerian Revision of Semiology», en W. V. Spanos (ed.), *Martin Heidegger and the Question of Literature*, cit.

13. M. Heidegger, «The Origin of the Work of Art», en D. F. Krell (ed.), *Martin Heidegger: Basic Writings*, cit., p. 185 [*El origen de la obra de arte*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983].

14. M. Heidegger, *An Introduction to Metaphysics*, New Haven, 1959, p. 171 [*Introducción a la metafísica*, trad. de A. Ackermann Pilári, Gedisa, Barcelona, 2003].

Esto no significa que Heidegger dedique mucho tiempo a la estética en su sentido clásico. En «Un diálogo sobre el lenguaje», descalifica ese discurso por ser inevitablemente metafísico, un discurso ligado a toda la desacreditada problemática de la representación[15]. En lugar de orientar sus pasos en dirección a la estética —en el sentido original que posee esta palabra en Baumgarten—, se podría decir que el primer Heidegger regresa a una preocupación sobre ese mundo de vida concreto que la fenomenología hermenéutica toma como punto de partida de su investigación. Si en *Ser y tiempo* hay una «estética», es justamente en la medida en que existe este reconocimiento de la ineluctable mundaneidad de todo significado, el hecho de que estamos siempre inmersos entre las cosas, de que experimentamos el mundo en nuestros cuerpos antes de que podamos formularlo correctamente en nuestras cabezas. «Conocer» es, así pues, quebrar y alejarse de ese espontáneo comercio con los objetos al que nos fuerza nuestra estructura corporal, y que de nuevo regresará para saturar nuestro pensamiento con un «tono anímico» apropiado, habida cuenta de que para Heidegger no puede haber pensamiento sin este tono anímico. Todo lo que hay de enriquecedor y positivo en la filosofía de Heidegger tiene su origen en este profundo materialismo, que es, a su vez, el responsable de gran parte de la profundidad, fecundidad imaginativa y atrevida originalidad de *Ser y tiempo*. Es en esta temprana «estética» —en esta insistencia en el terreno de lo práctico, lo afectivo y lo previo a la reflexión que constituye todo acto cognitivo— donde el proyecto de Heidegger concuerda con Marx y Freud de un modo más productivo. No sería difícil, por ejemplo, trazar un entramado de sugerentes afinidades entre la estructura del «cuidado» que caracteriza al *Dasein* y el concepto marxista de los intereses sociales. Con todo, el problema no radica exclusivamente en que estos mismos motivos, a lo largo de toda la trayectoria de Heidegger, se relacionen con una extravagante reacción extrema contra la racionalidad ilustrada, un gesto que le sumerge en una mitología de corte fascista de duros campesinos silenciosos y reservados sabios lacónicos. El problema radica, además, en que este sentido más amplio, profundo y generoso de la estética de *Ser y tiempo* convive en todo momento con un significado más reducido y de cuño posbaumgarteniano: la estética como un estilo de existencia únicamente privilegiado, auténtico y autorreferencial, claramente distinguible de la parda cotidianidad. En cuanto estar-en-el-mundo general, el *Dasein* tiene en torno a sí algo de la connotación original y fenomenológica de la

15. M. Heidegger, «A Dialogue on Language» en *On the Way to Language*, cit.

estética: incluso si apenas es un fenómeno *sensual*, habita en el marco de lo afectivo y lo somático, está marcado por su finitud biológica y tropieza contra una densidad inherente a las cosas que es inasimilable para una razón abstracta. A la vez, en cuanto constituye una forma de auténtica autoactualización en torno a sus propias posibilidades, el *Dasein* contiene más que un eco del viejo sujeto romántico, ahora obligado a encontrar una facticidad que su libertad no puede disolver y, sin embargo, concentrado en transformar ese arrojamiento, contingencia y mortalidad en los cimientos de una heroica recuperación de sí mismo. Vemos así lo esotérico y lo cotidiano, lo estético como solitario esplendor y como conducta mundana, entremezclados en la misma estructura del *Dasein*, del mismo modo en que se entremezclan, aunque en sentido diferente, en la propia escritura de Heidegger, con sus virajes de lo oracular a lo ordinario. Un estilo que se pone en práctica a modo de estratagema: revestir lo humilde y particular de estatus ontológico, elevando algo tan empírico como el mal humor a la categoría de estructura fundamental del Ser. Es aquí donde se anticipa la conjunción nazi de lo común y lo sublime, de la sabiduría casera y el elitismo heroico. Esta «caída en la *Gerede* y este extravío primario y regular en el *Mitsein*» podría ser su descripción de la pausa para el café. Por una parte, esta estratagema impresiona a tenor de su aroma demótico: qué liberado de la filosofía ha de estar para detenerse en temas básicos como martillos y senderos del bosque; para permitir —y en ello reparó un joven y emocionado Sartre— la posibilidad de filosofar hablando simplemente de un cenicero. Por otra parte, estos modestos pedazos y partes del mundo ganan su dignidad ontológica recién estrenada sólo al precio de ser violentamente naturalizados, convertidos en permanentes artefactos congelados. Lo mundano queda mitologizado hasta el punto de que la filosofía parece descender de su pedestal. Citando la afirmación de Heidegger de que la filosofía «pertenece a las labores de los campesinos», Adorno señalaba que le gustaría saber qué pensarían los campesinos al respecto[16].

En los trabajos posteriores de Heidegger se producirá una firme convergencia de estos dos sentidos de lo estético: el Ser en general ocupará un primer plano, pero ahora se presentará imbuido de todo el misterioso privilegio de lo estético característico de su sentido más romántico. Ahora bien, dado que el Ser es todo, el sentido más general de lo estético se mantiene: el mundo, en su conjunto, es un artefacto, un juego de puro devenir que se mantiene a sí mismo. En *Ser y*

16. Th. W. Adorno, *The Jargon of Authenticity*, cit., p. 54.

tiempo, el *Dasein* era el punto de referencia final para todas las cosas, pero un fin en sí mismo; ahora, esta autorreferencialidad ha sido proyectada en el conjunto del Ser, y el *Dasein* únicamente existe para dar voz a su autonomía. El *Dasein* ya no cifra su diferencia característica respecto a los otros seres en el hecho de tener en sí mismo su fin; es sólo la claridad de la luz la que revela que esto es cierto también en todos los demás seres. El Ser en su conjunto queda, por tanto, estetizado: se trata del despliegue autotélico y eternamente inacabado que observamos en el temprano *Dasein*, pero sin la naturaleza angustiada, acosada por el tiempo y mecida por la crisis que tenía ese malhadado fenómeno. El Ser, como la obra de arte, combina libertad y necesidad: es una especie de suelo para todas las cosas, y de esa manera les dota de ley, pero, debido a la carencia de toda fundamentación, se convierte también en una suerte de sin-suelo de pura libertad, en un juego que se juega a sí mismo. Si el Ser ha sido estetizado en estos términos, también lo ha sido el pensamiento que lo piensa, que no tiene resultado o efecto y sencillamente «satisface su esencia en aquello que es»[17]. La filosofía se parece más a una plegaria que a una proposición: es ritual sagrado antes que análisis secular, algo que se funda en el mismo Ser al que rinde continuo homenaje y gratitud. En *Kant y el problema de la metafísica*, Heidegger discute el hecho de que, para Kant, el conocimiento sea ante todo intuición, así como que el entendimiento esté al servicio de la sensibilidad; de este modo, su propia estetización del pensamiento le retrotrae, en realidad, a autores como Fichte y Schelling; en éstos, el «yo absoluto» o el «estado de indiferencia» son algo así como tentativas de trascender la dualidad sujeto-objeto.

Si el Ser y el pensamiento han sido convertidos por Heidegger en materia estética, algo semejante sucede con la ética. No cabe ni siquiera la posibilidad de plantearse el intento de crear una ética concreta, un proyecto muy ligado, por otra parte, al racionalismo metafísico. *Ethos*, se nos explica en la *Carta sobre el humanismo*, significa «residencia» o «lugar de habitación», es así como puede el término enseguida subsumirse en la ontología de Heidegger. La verdadera ley es la del propio Ser, no una mera fabricación de normas hecha por el hombre. No obstante, esta reducción de la ética a la ontología es posible, en primer lugar, debido a que, a escondidas, Heidegger ha proyectado categorías normativas en el propio Ser, y a renglón seguido ha borrado este gesto. La verdad es inherente a la esencia de las

17. M. Heidegger, «Letter on Humanism», cit., p. 236.

cosas, de tal modo que la *aletheia* o el acto de desvelarlas es al mismo tiempo una cuestión de hecho y de valor. Lo descriptivo y lo evaluativo se hermanan en la palabra «Ser»: lo que es más significativo acerca de un objeto es sencillamente lo que es. El *Dasein*, del mismo modo, es a la vez hecho y valor: lo que debería comprender el Ser es al mismo tiempo parte de lo que es y un requerimiento ético implícito, que advierte al *Dasein* sobre su tendencia al olvido. Esta confusión es posible por la vaguedad de enunciados como «el ser que comprende», que en un sentido son abiertamente descriptivos (entendimiento de lo que las cosas son) y en otro están cargados de un peso completamente normativo (estar embelesado por el misterio del mundo). El Ser en sí mismo es, por un lado, sólo lo que es, pero, por otro, contiene sus propias distinciones y jerarquías valorativas: «Si el Ser se revela a sí mismo», señala Heidegger en la *Introducción a la metafísica*, «ha de tener y guardar un rango por sí mismo»[18]. Es la diferenciación interna del Ser la que determina las divisiones entre los seres humanos individuales como fuertes y débiles, como poderosos o listos para recibir órdenes. El Ser, como no deja de subrayar continuamente Heidegger, es a la vez remoto y «a la mano»: sólo una elite afortunada ha sentido la llamada de este mensaje, aunque sea tan simple y tan evidente como un par de zapatos o una ola en el mar. El Ser está en todas partes, lo que conforma su aspecto humilde o «popular», pero el hecho de estar en todas partes provoca que constantemente nos olvidemos de él, de tal modo que se convierte en la realidad más preciada, frágil y oscura de todas. Escuchar su llamada imperiosa es al mismo tiempo parte de lo que somos, y esto sólo es posible mediante una vigorosa decisión; esto constituye una paradoja implícita en la doctrina de Heidegger: debemos permitir activamente que las cosas sean ellas mismas, liberarlas con resolución en lo que ya son. Es como si la tarea del *Dasein* fuera la de un revelador energético o expresivo que se cancela a sí mismo en todo momento y permite que el mundo se manifieste con ese mismo esplendor prístino con el que lo hubiera hecho si no hubiéramos estado allí para percibirlo. Por tanto, el *Dasein* se asegura por un lado la centralidad y por otro se humilla: representa una especie de violenta intrusión en el santuario del Ser que, por otra parte, es absolutamente esencial para que el Ser se manifieste. El único modo en el que el Ser puede revelarse es a través de algo que por otra parte le olvida y le oculta, de tal suerte que la luz del entendimiento humano continuamente oscurece y empobrece lo que revela, suministra un

18. M. Heidegger, *An Introduction to Metaphysics*, cit., p. 133.

lugar para que esta revelación se produzca, pero, desde el momento en que se trata de un lugar parcial y particular, no es capaz de evitar falsificar aquello que trae a la luz. El Ser, por tanto, no puede estar cerca sin encontrarse también lejos, pues el *Dasein* está condenado a distanciarse de él y desfigurarlo en el preciso acto de desvelarlo.

La no-verdad es, por consiguiente, inherente al Ser, pero éste no es un juicio ético. Hacer que la no-verdad sea intrínseca al Ser es, sencillamente, hacer que sea parte de lo que es, de hecho, el Ser: algo, por tanto, «natural», no preocupante. La dialéctica de disimulo y desdoblamiento se concita así en el mismo Ser, que, por decirlo de algún modo, expone su falsa apariencia a la vez que su esencia verdadera en un ritmo incesantemente irónico. Una situación que descarga al *Dasein* de la culpa de encubrir el Ser, y que subraya a la vez la sublime profundidad de éste último. El Ser proyecta una sombra de infinita plenitud sobre cada regalo que hace a la humanidad, y, de ese modo, es tranquilizadoramente trascendente a sus encarnaciones presentes. Como Heidegger escribe en *La cuestión del Ser*:

> Considerado con propiedad, el olvido, el ocultamiento del Ser (verbal) todavía sin revelar del Ser guarda tesoros aún no descubiertos y es la promesa de un encuentro que está solamente a la espera de la búsqueda adecuada[19].

De ahí que la «falsedad» del Ser sea algo así como un mecanismo de autoprotección urdido por sí mismo: un modo de mantener sus riquezas a buen recaudo en el preciso momento de comunicarlas; al contrario, pues, de lo que pasaba en *Ser y tiempo*, donde el *Dasein* se encontraba ya trascendiendo un objeto hacia su Ser en el justo momento de aprehenderlo. El Ser se muestra altivamente desdeñoso frente a ese humilde sirviente humano que, sin embargo, se entrega por completo. De este modo, Heidegger puede llevar hasta sus últimas consecuencias un descentramiento del sujeto humano que apenas se entreveía en sus trabajos tempranos al mismo tiempo que celebra una armonía predeterminada entre el Ser y la humanidad. En el último Heidegger el hombre está, en un sentido, más descentrado, en otro, más centrado de lo que estaba en sus primeros escritos.

Si la ética se disuelve por tanto en el Heidegger posterior a la *Kehre*, también lo hacía ya en *Ser y tiempo*. El *Dasein* podía ser lo más impropio y su situación, sin embargo, coherente y necesaria. «El errar es el espacio en el que se despliega la historia», escribe Heidegger

19. M. Heidegger, *The Question of Being*, London, 1959, p. 91 [*Sobre la cuestión del Ser*, Revista de Occidente, Madrid, 1958].

en su escrito sobre «La sentencia de Anaximandro»[20]; el constante y descarriado olvido de sí del *Dasein* dentro del mundo cotidiano le confronta con ese peso esencial de facticidad contra el que debe enfrentarse en la lucha para convertirse en autor de sí mismo. Mediante un habilidoso balance del error como verdad, de la caída como redención, *Ser y tiempo* deconstruye el antagonismo entre ellos, evitando asimismo caer tanto en el nihilismo como en la *hybris*, tanto en la desesperación como en la arrogancia. Son malos tiempos para el viejo sujeto que ejercía autoridad sobre sí mismo, pero aún sigue vivo y coleando. Malgastarse a uno mismo en el mundo revela falta de propiedad, pero también una estructura perfectamente válida del propio ser. Irrumpe aquí una confusión, otra más, entre hecho y valor: el «cuidado» del *Dasein* es, en un sentido, el hecho puro de su relación con las cosas; mas, en otro sentido, un juicio acerca de cuán peligrosamente está expuesto a desviarse de sí mismo, y, en un tercer sentido, una parte esencial de su determinación propia. De un modo similar, la «propiedad» es evidentemente, en un determinado nivel, un juicio normativo, pero como cuestión acerca de la realización de las posibilidades individuales de uno no es más que una manera de llegar a ser lo que uno es. Como orden, apremia a alguien a ser sencillamente lo que es, sin ninguna directiva moral particular, y así sucede con el formalismo vacío de toda la ética de raíz existencialista. Dado que las posibilidades que uno actualiza le pertenecen inalienablemente a uno mismo, parece del todo insignificante saber en qué consisten. El sujeto de Heidegger es, por tanto, el individuo formal y abstracto de la sociedad de mercado, un individuo vaciado de sustancia ética y abandonado con el único valor de un «sí mismo» nocional. En la *Introducción a la metafísica*, Heidegger se muestra sensiblemente lacónico en cualquier intento de charla sobre «valores»: gran parte de lo que se ha publicado acerca de este lugar común —señala— no es más que una distorsión y una disolución de la «verdad interior y la grandeza» del movimiento nacionalsocialista. Que borre, por otro lado, la cuestión del hecho y el valor se revela un hecho significativo ideológicamente hablando: mediante un apaño de la distinción puede aferrarse a una autenticidad elitista sin comprometerse abiertamente con criterios normativos, los cuales caerían dentro de la perspectiva simplemente «subjetivista» que él en principio pretende trascender. Toda evaluación, escribe en la *Carta sobre

20. M. Heidegger, «The Anaximander Fragment», en *Early Greek Thinking*, New York, 1975, p. 26 [«La sentencia de Anaximandro», en M. Heidegger, *Caminos de bosque*, cit.].

el humanismo, es una subjetivación. Sin una normatividad fuerte implícita, no podría haber crítica alguna de ese alienado mundo de charla y opinión de masas, ni tampoco de la ciencia, la democracia, el liberalismo y el socialismo; pero para que el trabajo de Heidegger tenga realmente autoridad, debe ir más allá de la mera *doxa* y describir las cosas como realmente son, extraer su derecho a hablar a partir de la propia naturaleza del Ser en lugar de hundirse en medio de interpretaciones controvertidas. Es en este sentido en el que el discurso acerca de lo que llana y sencillamente es el *Dasein* opera a la vez como una retórica de exhortación moral. La tragedia no afirmada de *Ser y tiempo* es que no puede haber trascendencia sin error, ni libertad sin su respectivo abuso. El movimiento mediante el que el *Dasein* se mueve más allá de las cosas particulares hasta su Ser es inseparable de un camino en el que no puede dejar de equivocarse, impropiamente, aquí y allá. Después resolverá violentamente este punto de aporía empuñando el Ser no como aquello en relación al cual se equivoca la humanidad, sino como aquello que se equivoca en relación a sí mismo a través de la humanidad como parte de su propia necesidad. Y esto no es sino otra forma de decir que no puede haber nunca error «real» del todo. Desviarse del sendero no es más que otro modo de transitarlo, y los senderos que recorren un bosque son siempre tortuosos. La tecnología es un desastre espiritual, pero también forma parte de la propia e inescrutable dispensa del Ser. Los valores son pequeños ornamentos subjetivos de un Ser que es secretamente normativo de principio a fin. La libertad altera la piedad establecida antaño en la tierra, pero nada puede escapar bajo ningún concepto a este vínculo con la tierra, y toda la aparente libertad está ligada al Ser.

En *El origen de la obra de arte* escribe Heidegger:

> Es cierto que el ser-utensilio del utensilio reside en su utilidad, pero a su vez ésta reside en la plenitud de un modo de ser esencial del utensilio. Lo llamamos su fiabilidad. Gracias a ella y a través de este utensilio, la labradora se abandona en manos de la silenciosa llamada de la tierra; gracias a ella y a través de este utensilio ella está segura de su mundo[21].

En 1882, siete años antes del nacimiento de Heidegger, el 42,5% de la población alemana vivía de la agricultura, la silvicultura y la pesca, mientras que sólo el 35,5% dependía de la industria, la mine-

21. D. F. Krell (ed.), *Martin Heidegger: Basic Writings*, cit., p. 164.

ría y la construcción. En torno al año 1895, durante la infancia de Heidegger, estas últimas ocupaciones laborales habían sobrepasado a las primeras; cerca del año 1907, cuando Heidegger era un estudiante, el 42,8% de la población alemana trabajaba en la industria, mientras que tan sólo el 28,6% trabajaba la tierra[22]. Los primeros años de la vida de Heidegger, resumiendo, son testigos de la decisiva transformación de una Alemania que pasa de ser una sociedad mayoritariamente rural a una principalmente industrial. Es el periodo en el que Alemania crece hasta convertirse en el país capitalista líder en el ámbito industrial europeo, mediante la duplicación de su comercio internacional entre los años 1872 y 1900, amenazando la supremacía británica en los mercados mundiales. En torno a 1913, Alemania había sobrepasado a Gran Bretaña en la producción de acero y hierro colado, suministraba al mundo las tres cuartas partes de los tintes sintéticos y adelantaba a todos sus competidores en la exportación de equipamientos eléctricos. Bajo la política proteccionista e intervencionista de Bismarck, la economía alemana había sufrido una rápida expansión en las últimas décadas del siglo XIX, a pesar de ciertos periodos de depresión y caída de precios. Los cárteles y las compañías de capital social dominaban la vida económica, y los grandes bancos eran las instituciones clave en las inversiones industriales capitalistas. Alemania creció considerablemente en sectores como la industria química, construcción naval y, por encima de todo, en la industria eléctrica; la Unión de Aduanas, una acertada construcción de infraestructuras a cargo del Estado, las draconianas medidas anti-sociales y la estimulación gubernamental del comercio transformaron el rostro de la sociedad alemana en un periodo de tiempo sorprendentemente breve[23]. Alrededor de 1914, el país se había incorporado a las filas de los líderes comerciales mundiales y ampliaba su comercio de ultramar con mayor rapidez que ninguno de sus rivales. El idílico campo del que hablaba Heidegger había sido también transformado con rapidez: la agricultura, que se expandía velozmente a la vez que la industria, había sido racionalizada y remodelada gracias a los adelantos científicos mediante la aplicación de nuevos métodos comerciales y técnicos, siendo absolutamente intensiva en los latifundios. Entretanto, bajo esta convulsión innovadora, la tierra seguía estando parcelada en campos de mediano y gran tamaño, algo más de un quinto

22. Cf. H. Holborn, *A History of Modern Germany 1840-1945*, Princeton, 1982, p. 370.

23. Cf. W. O. Henderson, *The Rise of German Industrial Power 1834-1914*, London, 1975, pp. 173 ss.

en latifundios y el resto en los minifundios del campesinado. El pequeño agricultor, firme e independiente, del que habla Heidegger era ya un fenómeno atípico y sufría una creciente marginación: los campesinos minifundistas tenían muy pocas posibilidades de ganarse la vida trabajando para los grandes terratenientes, y la importación del trabajo agrícola puso en un serio peligro a los agricultores alemanes. Emigraron, a menudo, a las ciudades, para incrementar las filas del proletariado industrial. A menudo, las condiciones eran espantosas: muchas horas de trabajo, salarios precarios, desempleo y míseras viviendas fueron el precio que la clase trabajadora alemana tuvo que pagar por el auge del capitalismo industrial. El Estado descansaba sobre el bienestar social, pero con el ojo puesto en separar a la clase trabajadora del partido socialdemócrata, a la sazón el mayor partido socialista del mundo. En 1878 el *Reichstag* actuó contra esa amenaza política, prohibiendo el partido y suprimiendo sus periódicos.

Mientras que Heidegger daba pábulo a sus sueños de un campesinado ontológicamente correcto, Alemania había surgido sobre los cimientos de la unidad política de los *Junkers* prusianos y el capital del Rin como un nuevo Imperio, la estructura fundamental de lo que era significativamente capitalista. Una clase de nuevos ricos provenientes de la industria, entre los que se contaban algunos individuos espectacularmente ricos, catapultó a la nación a la liga de los cinco países más ricos. A pesar de que esta clase estaba marcando el ritmo del desarrollo económico, lo estaba haciendo a la sombra de la antigua y aún poderosa clase gobernante prusiana, que felizmente se servía de su supremacía de poder como de un antídoto del malestar social. Las costumbres y el estilo de vida de los *Junkers* tradicionales suministró un modelo para la emulación burguesa: los ricos comerciantes e industriales aspiraban, según la moda inglesa, a acaparar latifundios para mimetizarse con la nobleza. La nobleza, por su parte, empezaba a reconocer a la burguesía industrial como su base económica, y el Estado estaba ávido de fomentar sus riquezas en políticas arancelarias y laborales. La nueva Alemania era, por tanto, una formación social capitalista, aunque estaba profundamente marcada por su herencia feudal. El cuerpo de oficiales del ejército juraba lealtad directamente al emperador, mientras que el canciller imperial no era responsable ante el *Reichstag*. Absorto en esta sociedad híbrida, en la que un Estado autocrático tradicionalista conformaba el caparazón del desarrollo industrial capitalista, el Marx de la *Crítica del programa de Gotha* lanzó contra éste tantas fórmulas como pudo reunir: la Alemania de Bismarck no era «más que un despotismo militar protegido por la policía, adornado con formas parlamentarias,

mezclado con una dosis de feudalismo, influido por la burguesía, amueblado por la burocracia [...]»[24]. De un modo más rotundo, Engels reconocía que la nueva Alemania, independientemente de sus peculiaridades políticas o culturales, se había unido de hecho a las filas de los Estados capitalistas[25].

La profundidad y la virulencia de la reacción conservadora en la Alemania de *Ser y tiempo* podría ser entendida en gran medida como una reacción a la emergencia peculiarmente traumática del capitalismo industrial, que había aparecido, con presteza, a lomos de la vieja Prusia. Pero una reacción tal estaba también alimentada por la naturaleza socialmente amorfa de la sociedad que acababa de nacer: persistían en ella poderosos elementos feudales, así como la terca supervivencia de las ideologías rurales y, sobre todo, el hecho de que el capitalismo industrial alemán, en parte, se había conformado como un negocio patrocinado estatalmente y al margen de la tradición liberal de la floreciente clase media. Antes de que *Ser y tiempo* viera la luz, Alemania había pasado por una humillante conquista militar, por la devastación socio-económica y por una abortada revolución social. Mientras que Nietzsche, en un temprano estado del desarrollo capitalista alemán, opone la imagen de una vigorosa nobleza frente a una burguesía inerte, Heidegger, en una fase posterior de la expansión imperial y de la dominación tecnológica, retorna a la idea de la *Gelassenheit*: una «liberación» de las cosas sabiamente pasiva, un rechazo vigilante y circunspecto a entrometerse en su ser, del cual la experiencia estética se antoja paradigmática. Esta posición, que Heidegger comparte con D. H. Lawrence, encierra una poderosa crítica de la racionalidad ilustrada: por todo su ruralismo sentencioso, Heidegger tiene muchas cosas importantes que decir acerca de la violencia del pensamiento metafísico, y su sensibilidad hacia un «ser con» las cosas meditativo, que presta una atención responsable, no dominadora de sus formas y texturas, encuentra un eco valioso en algunas de las políticas contemporáneas feministas y ecológicas.

En un sentido, el problema de una perspectiva de este tenor radica en que reduce tanto la política como la ética a la ontología, y de este modo las vacía por completo: la filosofía del Ser, de una reverente apertura a las cosas en su particularidad, no lleva consigo directivas acerca de cómo uno ha de elegir, actuar y discriminar. Irónicamente, es, por esta razón, una filosofía tan abstracta como el pensamiento al que se opone: nivela y homogeneiza por su cuenta. Si uno tiene que dejar que los árboles subsistan en su propio modo de ser, ¿por qué no hacer lo mismo con la fiebre tifoidea? En otro sentido, esta filosofía del Ser es demasiado concreta y específica en su propio beneficio, excluyente, discriminatoria y no exenta de su propia marca de violencia: el Ser está tan internamente diferenciado como los rangos sociales del Estado fascista, y en la década de los años treinta vino a encarnarse en el *Führer*. Apenas con una mínima mediación, Heidegger se balancea entre lo nebulosamente ontológico y lo siniestramente específico; la distinción entre la inquietud por el Ser y la mera preocupación por los entes, tal como se sugiere en la *Introducción a la metafísica*, representa el contraste entre la misión histórica del pueblo alemán y el positivismo tecnológico de Estados Unidos y de la Unión Soviética. Como modo de vida, la *Gelassenheit* tiene que ver con Keats y con la cobardía: por una parte, una fecunda receptividad a los objetos; por otra, una trémula docilidad hacia el numinoso poder del Ser. El desmesurado sujeto humanista ha sido adecuadamente desalojado de su preeminencia viril, pero tan sólo para adoptar la aquiescencia servil del lacayo. La filosofía de Heidegger ejemplifica un posible destino de la idea de lo estético en el siglo XX: el de una clase gobernante que, sumida en una grave crisis, descubrió en el desinterés del Ser el discurso preciso que necesitaba para mistificar su despiadada actividad instrumental.

Podemos arrojar luz sobre las principales corrientes del trabajo de Heidegger contrastándolas con el pensamiento de otro simpatizante del fascismo: Paul de Man. Heidegger jamás se retractó con claridad de su pasado nazi; y la razón por la que nunca se retractó fue quizá porque jamás se arrepintió. De Man permaneció en silencio sobre su propia afiliación, que sólo se hizo pública después de su muerte. Se puede leer el trabajo de Paul de Man posterior a la guerra como una enérgica reacción contra la política del Ser, de la que había tomado prestados algunos elementos en sus célebres primeros ensayos. En el último De Man, cualquier idea acerca de que el lenguaje esté repleto del Ser, de que los signos estén relacionados orgánicamente con las cosas, es denunciada como una perniciosa mistificación. La concepción apocalíptica de Heidegger de un tiempo teleológico rebosante de destino es firmemente transformada por De Man en la temporalidad vacía y quebrada de la alegoría. La verdad y la propiedad, como en la obra de Heidegger, aparecen ineluctablemente relacionadas con la ceguera y el error, pero un creciente énfasis en este último obliga a alcanzar un punto de desilusionado y triste es-

24. K. Marx, «Critique of the Gotha Programme», en *Marx and Engels: Selected Works*, London, 1968, p. 332 (trad. ligeramente modificada) [*Crítica del programa de Gotha*, Materiales, Barcelona, 1978].

25. F. Engels, *The Role of Force in History*, London, 1968, pp. 64-65.

ceptícismo que amenaza con privar de productividad a todo el concepto de verdad. El arte ya no es el lugar de la verdad y del Ser: su elevado privilegio —en una versión en negativo de la estética de Heidegger— consiste en ser el lugar en el que un error y una desilusión no susceptibles de erradicar son finalmente capaces de nombrarse por lo que son. El sujeto, al igual que en el último Heidegger, es un efecto del lenguaje; pero en el caso de Paul de Man esto significa que el hombre es menos un veraz ventrílocuo del Ser que una ficción vacía, el producto de una duplicidad retórica. Todos los cimientos, unidades, identidades, significaciones trascendentales y nostálgicos anhelos del origen quedan desechos sin piedad por el movimiento de la ironía y de lo irresoluble. Cualquier atisbo de organicidad metafórica en el yo, la historia o el signo, es minado por el trabajo ciego y aleatorio de una metonimia mecanicista. A tenor de todos estos sentidos, la obra última de De Man puede ser interpretada como una consistente polémica contra lo estético que acude ahora a abrazar todas las teorías que defiendan una historia intencionada y repleta de sentido; una polémica que, en su ascetismo estoico, se ajusta perfectamente a la era del fin-de-las-ideologías[26]. El impulso que subyace a las diversas hostilidades teoréticas de De Man es tan intenso y firme que no es difícil darse cuenta de que en él opera algo más que una motivación literaria.

Cuando la filosofía se hace positivista, la estética está dispuesta a acudir en rescate del pensamiento. Los poderosos temas evacuados por una racionalidad reificada y puramente calculadora, ahora sin morada y errantes, buscan un techo bajo el que guarecerse, y lo descubren en el discurso artístico. Si ese discurso es ahora requerido para desempeñar el papel magistral que la filosofía como tal ha dejado a un lado —esto es, si éste debe volver a dar una respuesta a la cuestión del sentido de la existencia, junto con la cuestión del significado del arte—, debe entonces abrir un horizonte por encima de su propio estatus y derrocar a la filosofía de su soberanía tradicional. De este modo, Nietzsche y Heidegger, pasando por encima de Marx y Hegel, volvieron a Schelling, quien sostenía que la filosofía había tenido su acmé en el arte. Cuanto más convencional sea el pensamiento en reflejar una existencia social alienada, con tanta mayor urgencia y desesperación cobrará fuerza este vuelo de la razón a la poesía. Pero si un recurso de este tipo marca los verdaderos límites

26. Cf. mis comentarios sobre De Man, la llamada escuela de Yale de la deconstrucción y la segunda guerra mundial en *The Function of Criticism*, London, 1984, pp. 100-101.

de una racionalidad desvalorizada, éste puede sugerir también —como es evidente en el caso de Heidegger— el consuelo de que, en un orden social crecientemente opaco, un desheredado grupo de ideólogos puede encontrar unas pocas verdades apodícticas, enraizadas en una ontología hasta tal punto profunda que se vuelve finalmente inefable, y por ello incontrovertible. El atractivo del Ser, como la sensibilidad moral de la teoría de la Ilustración británica, se cifra en ser a la vez una confesión de la bancarrota intelectual y una cuestión de poderosa capacidad retórica. Es mucho más crucial y evidente de suyo que el pensamiento filosófico ortodoxo, y nos devuelve con alivio a ese punto en el que, más allá de toda complejidad social y ofuscación conceptual, sentimos sencillamente que *sabemos*; además nos permite acceder en el mismo impulso al recinto sacrosanto de los sabios, cuyo instinto es tan precioso que les permite penetrar en lo que realmente importa, atravesando toda la rutina discursiva de la racionalidad. El Ser, en una paradoja familiar al zen, es al mismo tiempo tentadoramente elusivo y completamente autoevidente; sólo un piadoso campesino o un profesor mandarín podrían llegar a aprehenderlo. Como Wittgenstein, un autor con el que a menudo ha sido comparado, Heidegger regresa justo a donde ya estamos, dejando que toda la estructura de la cotidianidad siga tranquilamente como está, pero nos permite hacerlo debido al lisonjero conocimiento de que, consecuentemente, participamos en el más profundo misterio imaginable.

Si Heidegger es capaz de despachar la estética, esto sólo es porque, en realidad, ya la ha universalizado, al haber transgredido las fronteras entre el arte y la existencia a modo de parodia reaccionaria de la *avant garde*. Liberada de su especializado enclave, la estética puede desplegarse ahora sobre el conjunto de la realidad: el arte es lo que permite que las cosas se muestren en su verdad esencial, y por ello es idéntico al mismo movimiento del Ser. El arte, afirma Heidegger en sus lecturas de Nietzsche, debe ser concebido como el acontecer primario de los seres, como el auténtico movimiento creativo. La poesía, el arte, el lenguaje, la verdad, el pensamiento y el Ser convergen, por ello, en una realidad única en su obra última: el Ser es el defensor de los seres; el lenguaje, la esencia del Ser; y la poesía, la esencia del lenguaje. Cada dimensión resplandece con radiante inmediatez a través de la otra: el lenguaje, que, como la poesía, habla sólo por sí mismo, revela, no obstante, la inmediata verdad del Ser en ese mismo acto. La estética para Heidegger es menos una cuestión sobre el arte que una manera de relacionarse con el mundo: una relación que, de un modo fatalista, acepta incluso la «falsedad» de

ese mundo como una graciosa manifestación del Ser, y que abandona al sujeto humano absorto en una reverencia paralítica ante una numinosa presencia que el concepto no puede más que manchar.

Aunque esa respetuosa comunión con el Ser, carente de toda pretensión de dominación, pudiera dar una sensación estereotipadamente «femenina», el Ser, en Heidegger, aparece justo como lo contrario. En sus escritos se muestra de numerosas formas: es la Nada, un par de zapatos de campesino, el puro movimiento de la temporalidad; como ese elevado destino que emplaza implacablemente al pueblo al sacrificio de sí mismo; y lleva durante un tiempo los rasgos de Adolf Hitler[27]. Con todo, enterrada bajo todas estas imágenes, hay una más arcaica, siniestramente familiar, infinitamente remota a la vez que íntimamente cercana. En su obra *Introducción a la metafísica*, Heidegger afirma que los objetos definidos eran concebidos por los antiguos griegos en su «caída» de una originaria plenitud del Ser, un «precipitarse» en contraste con la propia «firmeza» del Ser. La *physis* griega, dice aquí Heidegger, significa verdaderamente un «poderoso emerger» o «llegar a estar», que se despliega, brota o surge. Así define el Ser como una especie de «erguirse que brota», cuya rectitud o «firmeza» permanece, sin jamás desmoronarse.

Parece en realidad como si toda esta forma más primordial de poner en pie siempre estuviera sencillamente «a la mano».

27. Sobre Heidegger y el nazismo, cf. los instructivos estudios de P. Bourdieu, *La ontología política de Martin Heidegger* [trad. de C. de la Mezsa, Paidós Ibérica, Barcelona, 1991] y V. Farias, *Heidegger y el nazismo* [El Aleph, Barcelona, 1989].

12

EL RABINO MARXISTA: WALTER BENJAMIN

Las relaciones entre el mito, el modernismo y el monopolio del capital son intrincadas y complejas. Suprimido por las variedades del racionalismo victoriano durante la época del capitalismo liberal, el mito escenifica su dramático retorno a la cultura europea a finales del siglo XIX y principios del XX, con Nietzsche como uno de sus precursores proféticos, justo en el momento en el que surge una mutación gradual de ese capitalismo hacia formas colectivas «superiores». Si una economía basada en el *laissez-faire* se desplaza en este momento hacia modalidades más sistémicas, también ha de haber algo propio del renacimiento del mito (él mismo, tal como Lévi-Strauss nos ha enseñado, es un sistema «racional» altamente organizado) que pueda servirnos como medio imaginativo para descifrar esta nueva experiencia social. Ese pensamiento mitológico concuerda con un desplazamiento radical respecto a la categoría general de sujeto, una revisión que concierne tanto a Ferdinand de Saussure como a Wyndham Lewis, Freud y Martin Heidegger, por no hablar de D. H. Lawrence y Virginia Woolf: puesto que, una vez que se da la transición del capitalismo de mercado al monopolista, ya no es posible fingir por más tiempo que el viejo yo, con todo su vigoroso individualismo, el sujeto que se autodetermina del pensamiento liberal clásico, pueda ser ya un modelo adecuado para la nueva experiencia que el sujeto tiene de sí mismo en el marco de estas condiciones sociales transformadas. El sujeto moderno, casi tanto como el mitológico, no es tanto la fuente claramente individualizada de sus propias acciones como la función obediente de alguna estructura de control más profunda, que ahora parece cada vez más querer desarrollar su pensamiento y ac-

tuar según él. No es accidental que la corriente teórica conocida como estructuralismo tenga sus orígenes en la época del modernismo y del capital monopolista, toda vez que este periodo es testigo de un alejamiento en todos los frentes de esa filosofía tradicional de la subjetividad propia de Kant, Hegel y el joven Marx, angustiosamente consciente de que el individuo está constituido hasta la médula por fuerzas y procesos totalmente opacos a la conciencia cotidiana. Ya se denominen dichos poderes implacables Lenguaje o Ser, Capital o Inconsciente, Tradición o *élan vital*, Arquetipos o Destino de Occidente, su efecto es el de abrir un abismo, cercano y prácticamente inabarcable, entre la vida de la vigilia del viejo yo amortiguado frente a los golpes y los auténticos determinantes de su identidad, siempre velados e inescrutables.

Si el sujeto se muestra, por tanto, fracturado y desmembrado, el mundo objetivo al que se confronta se convierte desde este momento en algo imposible de aprehender como producto de la actividad propia del sujeto. Lo que se enfrenta a este individuo es un sistema autorregulado que aparece, por un lado, racionalizado de cabo a rabo, eminentemente lógico en sus más pequeñas operaciones y aun así, por otro lado, absolutamente indiferente a los proyectos racionales de los propios sujetos humanos. Este artefacto autónomo, autodeterminante, no tarda nada en tomar todas las apariencias de una segunda naturaleza, y borra su propio origen en la práctica humana hasta parecer algo tan evidentemente dado e inmóvil de suyo como esas rocas, árboles y montañas que conforman la materia de la mitología.

Si el mito es un asunto de eterno retorno, entonces el retorno que más importa en la esfera del capitalismo monopolista es el eterno regreso de la mercancía. El capitalismo, en realidad, tiene una historia; pero la dinámica de ese desarrollo, como Marx destacaba con ironía, es la recreación perpetua de su propia estructura «eterna». Cada acto de intercambio de mercancía es a la vez algo diferenciado de manera única y una monótona repetición de la misma vieja historia. El epítome de la mercancía es así el culto a la moda, en la que lo familiar vuelve con alguna ligera variación, y lo muy viejo y lo muy nuevo se funden en un oxímoron lógico de «identidad en la diferencia» o «identidad-indiferente» (*identity-in-difference*). No deja de ser una paradoja del modernismo el que su estimulante sentido de las refrescantes posibilidades tecnológicas (futurismo, constructivismo, surrealismo) se vea siempre desplazado hacia un mundo estático y cíclico en el que todo proceso dinámico parece permanentemente detenido. Unido a esto, surge una paradójica interacción de posibilidad y necesidad. Desde cierto punto de vista, todo fragmento con

contenido empírico parece en este momento estar secretamente regulado por alguna estructura subyacente o subtexto (en el caso del *Ulises* de James Joyce, el subtexto del mito homérico) del que la misma experiencia es el producto manipulado. La realidad está codificada hasta la misma médula como efímera penetración de alguna lógica más profunda, invisible a simple vista, que, por consiguiente, no tarda en desvanecerse de modo fortuito. Sin embargo, esas estructuras determinantes funcionan aquí de un modo tan plenamente formal y abstracto que parecen encontrarse a una inmensa distancia del ámbito de la inmediatez sensual, y se muestran autónomas hasta la soberbia respecto a las contingentes combinaciones temáticas que producen; en esa medida, el mundo permanece fragmentario y caótico en sus superficies, un conjunto de uniones fortuitas cuya imagen arquetípica es un encuentro instantáneo en algún ajetreado cruce urbano. Esto es seguramente lo que ocurre en *Finnegans Wake*, un texto que ofrece el mínimo de mediación entre las unidades locales de significación y los poderosos ciclos viconianos* que las generan y circunscriben. No es difícil encontrar una dislocación similar de estructura abstracta y parte perversamente idiosincrásica en la célebre distinción de Saussure entre *langue* —categorías universales del mismo lenguaje— y la, en apariencia, naturaleza fortuita y no susceptible de formalizar de la *parole* o habla cotidiana.

En una extraña inversión o regresión del tiempo histórico, podría dar la impresión de que los estadios «superiores» del capitalismo retornan a un mundo preindustrial ya dejado atrás, a una esfera cerrada, cíclica y naturalizada de fatalidad despiadada, de la cual el mito es una figuración apropiada. Por lo general, si el pensamiento mitológico se asocia con una sociedad tradicional y preindustrial, articulada a partir de las estaciones, la conciencia histórica se relaciona con la cultura urbana. Ahora bien, sólo hay que comparar la obra de Yeats y Joyce para ver de qué manera tan bella este contraste deja de ser válido, dado que ambos son, claro está, escritores muy enraizados en la mitología en una época en la que de algún modo se ha producido la fusión de lo más primitivo con lo más sofisticado. De hecho, ésta es una fórmula típica del modernismo, ya sea en la forma de ese atávico vanguardista que es el poeta ideal de Eliot, en la importancia que tienen los materiales arcaicos en el arte o el psicoanálisis, o en el siniestro doble proceso por el que Baudelaire, en la esotérica lectura que Walter Benjamin hace de él, se encuentra a sí mismo excavando la Antigüedad como un geólogo en su inquieta caza de lo nuevo. En este

* En referencia al filósofo italiano Giambattista Vico (1668-1744) [*N. de los T.*].

«inmutable mundo siempre mutable», como lo expresa *Ulises*, el espacio parece fragmentario y homogéneo; éste es precisamente el espacio apropiado para la mercancía, el fragmento importante que nivela todos los fenómenos en una misma identidad. El significante alegórico, señala Benjamin, regresa en la época moderna como mercancía[1]; cabría considerar que así es también como regresa el significante mitológico en la obra de Joyce.

Si el mito es, pues, síntoma de una condición social reificada, es también un instrumento adecuado para arrojar luz sobre la misma. El constante vaciamiento del significado inmanente a los objetos desbroza el camino para una maravillosa y nueva totalización, de tal modo que en un mundo desguarnecido de significado y subjetividad, el mito puede ocupar esos limitados esquemas de clasificación necesarios para extraer unidad del caos. Así asume algo del papel tradicional de la explicación histórica en el momento en el que las formas históricas de pensamiento pasan cada vez más a formar parte del escombro simbólico, paulatinamente vacío y desacreditado en las secuelas de la guerra mundial imperialista. Ahora bien, si el mito para T. S. Eliot descubre alguna pauta dada en la realidad, no sucede lo mismo en el caso de Lévi-Strauss, ni en el de James Joyce, cuyos textos son cómicamente conscientes de la arbitrariedad del significante alegórico y que es consciente de que un día en Dublín debe ser *creado* para significar los vagabundeos de Odiseo y retorcido en esta dirección mediante un acto de violencia hermenéutica, en ausencia de cualquier correspondencia inmanente entre ambos. Como la mercancía, la escritura de Joyce aprovechará cualquier contenido, por viejo que sea, a fin de perpetuarse.

Las primeras décadas del siglo XX son testigo de una búsqueda de modelos aún más formalizados de expresión social: de la lingüística estructural y el psicoanálisis al *Tractatus* de Wittgenstein y el *eidos* husserliano; pero todos ellos mantienen cierta tensión con una ansiosa vuelta a las «cosas en sí mismas», ya sea en la dimensión alternativa de la fenomenología husserliana o en esa búsqueda romántica de lo irreductiblemente «vivido» que se extiende de la *Lebensphilosophie* alemana y emerge en algún lugar dentro de las doctrinas de *Scrutiny* [*Escrutinio*]*. Es entonces quizá el mito el que puede proporcionar las mediaciones perdidas entre lo demasiado formalizado

1. Cf. R. Wolin, *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*, New York, 1982, p. 130.

* Eagleton alude aquí a una de las obras más conocidas del crítico literario F. R. Leavis [*N. de los T.*].

y lo particular reducido hasta la miopía; entre lo que amenaza eludir el lenguaje en su universalidad abstracta y lo que se desliza a través de la red del discurso en su inefable unicidad. El mito podría entonces figurar como un retorno del símbolo romántico, una reinvención del «universal concreto» hegeliano en el que cada fenómeno se inscribe secretamente por una ley universal y en el que cualquier tiempo, lugar o identidad se llenan del peso de la totalidad cósmica. Si esto puede conseguirse, una historia en crisis podría una vez más ser presentada como estable y significativa, reconstituida como un conjunto de planos y correspondencias jerárquicas.

Sin embargo, esto es más fácil decirlo que llevarlo a la práctica. Es cierto que una novela como *Ulises*, en la que cualquier detalle en apariencia azaroso se abre a modo de microcosmos hacia algún portentoso universal, podría ser entendida en cierto sentido como un asunto típicamente hegeliano. Sin embargo esto supondría, con toda seguridad, obviar la enorme ironía con la que esto se logra: el modo en el que esta totalidad paranoica señala a su propio ingenio en dirección a su propia e impertérrita exhaustividad. El mal pagado trabajo flaubertiano necesitaba realizar un *tour de force* de este tipo: un esfuerzo que a nuestros ojos no cesa nunca, traiciona la naturaleza ficticia o imposible de la empresa en su conjunto y contiene las semillas de su propia disolución. Pues si se ha de construir un mundo de intrincadas correspondencias simbólicas, es necesario algún tipo de mecanismo o interruptor para que cualquier elemento de la realidad pueda ser significativo de otro; y aquí no hay una detención natural clara para este juego de significación alegórica, esta interminable metamorfosis en la que cualquier cosa en virtud de la alquimia puede ser convertida en cualquier otra. El sistema simbólico, en pocas palabras, lleva en su interior las fuerzas de su propia deconstrucción, lo cual significa decir, en un lenguaje diferente, que opera en gran medida según la lógica de esa forma de mercancía que es parcialmente responsable del caos que espera trascender. Es la forma de la mercancía la que al mismo tiempo dota de forma a cierta identidad espuria entre objetos dispares y la que genera un flujo sin fin que amenaza con sobrepasar toda esa simetría impuesta tan escrupulosamente. Si un día en Dublín puede cobrar sentido a través de su alianza alegórica con un texto clásico, ¿no podría hacerse lo mismo para un día en Barnsley o en el Bronx? Las estrategias textuales que revisten un determinado tiempo o lugar de una inusitada posición central, liberándolo de su azar y contingencia, operan así sólo para hacer regresar el conjunto de tal contingencia hacia él. En este sentido, el cumplido que Joyce hace a Irlanda, al inscribirla en el mapa internacional de

modo inmemorial, tiene un carácter significativamente ambiguo. Para privilegiar cualquier experiencia particular, ésta debe hacer referencia a una estructura que siempre esté en otro lado; pero esta equivalencia de los dos territorios en pugna es suficiente para hurtarles su distinción a ambos. La alegoría es en este sentido simbolismo desmandado, impulsado con violencia hasta el extremo de la autodestrucción; si algo puede ahora ocupar el papel de un «universal concreto», nada es especialmente destacable.

Si cualquier lugar es todos los lugares, se puede escribir un borrador en Trieste sin haber salido de Dublín. El modernismo, tal como ha argumentado Raymond Williams, es, entre otras cosas, una batalla que se desarrolla entre un nuevo modo de conciencia desarraigada y cosmopolita y las viejas y más paletas tradiciones nacionales de las que esta conciencia se ha desvinculado de manera desafiante[2]. La vibrante metrópolis modernista es el nudo cultural de un sistema capitalista que empieza a extenderse globalmente, en un proceso de dimisión y reinterpretación distanciado de los enclaves nacionales en los que la producción capitalista ha florecido tradicionalmente. Irlanda o Gran Bretaña vendrán así a configurarse como meras instancias regionales contingentes dentro de una red internacional autónoma cuyas operaciones económicas atraviesan las culturas particulares con la misma indiferencia con la que las «estructuras profundas» entrecruzan los distintos lenguajes, los textos literarios o las identidades individuales. El destino desarraigado de los modernistas emigrados y exiliados constituye la condición material para la emergencia de un pensamiento nuevamente formalista y universal que, tras haber espoleado las comodidades ambiguas de la madre patria, puede ahora proyectar una fría mirada analítica desde su posición «trascendental» aventajada en alguna metrópolis políglota sobre tales legados históricos específicos, discerniendo la oculta lógica global a la luz de la cual estos últimos son dominados. Los modernistas, como Sean Golden ha sugerido, nunca se sintieron especialmente paralizados por esos intereses personales de tipo psicológico hacia una cultura nacional específica que son tan característicos del arte más provinciano[3]; en lugar de ello, pudieron aproximarse a tales tradiciones nativas desde fuera, extrañarlas y apropiarse de ellas para sus enrevesados fines particulares, vagando a la manera de Joyce, Pound o Eliot

2. Cf. R. Williams, «Beyond Cambridge English», en Íd., *Writing in Society*, London, 1983.

3. S. Golden, «Post-traditional English literature: a polemic», en *The Crane Bag Book of Irish Studies*, Dublin, 1982.

por todo un abanico de culturas y partícipes de una liberación eufórica y melancólica de las limitaciones edípicas de una lengua nativa. Si esta visión del poder extrañada de las piedades tradicionalistas constituye una fuente del impacto radical del modernismo, no deja, por otro lado, de revelar bastante bien su involuntaria complicidad con el mundo de la producción internacional capitalista, tan ciego a la idea de nación como *La tierra baldía* o los *Cantos*, e igualmente tan poco respetuoso hacia la idiosincrasia regional. Proceder, como Joyce o Beckett, de una sociedad colonial crónicamente atrasada posibilitó en esa medida convertir la opresión política en ventaja artística: si en un primer momento dispones de cierta riqueza nacional como herencia, y ésta luego te es arrebatada por los británicos, entonces te imaginas ya como una especie de sin-lugar y sin-identidad, pudiendo encontrarte catapultado, de modo impredecible, de los márgenes al centro, y ofreciendo en tu condición periférica una prefiguración irónica del destino que podría acontecer incluso a las más avanzadas formaciones nacionales capitalistas. Privados de una tradición estable y continua, los colonizados se vieron obligados a buscar una compensación cuando siguieron su camino; y es exactamente este efecto de la desposesión política el que Joyce, Beckett y Flann O'Brien desarrollarán en su uso subversivo del modernismo.

Si lo preindustrial —Irlanda como una estancada provincia agraria— entra en una nueva constelación dramática con lo más desarrollado, en la sensibilidad moderna «lo primitivo» y lo sofisticado se entremezclan una vez más. Si Dublín se convierte entonces en la capital del mundo, es porque, entre otras cosas, los ritmos de vida de un enclave tan pueblerino, con su conjunto de rutinas, hábitos recurrentes y sentido del encierro inerte, acaban pareciendo ejemplos típicos de la esfera empequeñecida, autárquica y repetitiva del propio capitalismo monopolista. Los circuitos sellados de éste reflejan, a modo de un microcosmos, los de aquél. Modernismo y colonialismo se convierten así en extraños compañeros de cama, entre otras razones porque las doctrinas liberales realistas con las que el modernismo rompe no fueron nunca tan plausibles ni estuvieron nunca tan arraigadas en las afueras coloniales como lo estuvieron en los centros metropolitanos. Para los súbditos subyugados del imperio, el individuo no es tanto el agente que enérgicamente da forma a su propio destino histórico como el vacío impotente y sin nombre; poco puede haber aquí de la confianza de los principales realistas en la beneficencia del tiempo lineal, siempre cayendo del lado del César. Mientras languidece en el interior de una estéril realidad social, el súbdito colonizado puede superar esa especie de retirada hacia la fantasía y la alucinación que

le conduce más evidentemente hacia el modernista que hacia una práctica literaria realista; y si las lenguas nacionales tradicionales se topan en este momento con sistemas semióticos globales, y los mimados legados culturales ceden terreno ante técnicas de vanguardia fácilmente exportables más allá de las fronteras nacionales, ¿quién está mejor situado para hablar esta nueva no-habla que aquellos que ya han sido desheredados de su propia lengua?

Para Joyce, por tanto, el futuro no se encuentra tanto del lado de los frustrados intelectuales románticos que siguen ambiguamente esclavizados a una herencia nacional, como del de esos agentes sin rostro que anuncian una mezcla de patriotismo y pequeña inestabilidad doméstica, ésos que pueden sentirse en casa en cualquier lugar porque cualquier lugar es todo lugar posible. Sin embargo, si Leopold Bloom representa, en este sentido, el lado «bueno» del capitalismo internacional, con su impaciencia respecto a todo chovinismo y provincianismo y con su sorna democrática hacia lo hierático y elitista, su vago credo humanitario acerca de la hermandad universal es testigo también del impotente universalismo de la esfera pública burguesa. Bloom está clavado en un flagrante particularismo y es a la vez un cosmopolita demasiado abstracto; de este modo reproduce en su propia persona la contradicción entre forma y contenido relacionada con las mercancías que él distribuye. Ésta, al menos, podría ser la visión de un Georg Lukács, para el que la forma de mercancía es el villano secreto de este escenario moderno en el que lo abstracto y lo concreto han sido desgarrados. *Historia y conciencia de clase* representa un mundo derrotado en el que, bajo el influjo del valor de cambio, «la realidad se desintegra en una multitud de hechos irracionales sobre los que se proyecta una red de leyes puramente 'formales' vaciadas de contenido»[4]. Sería una razonable descripción del *Ulises*, como también de buena parte del arte modernista, del que Theodor Adorno comenta que sus relaciones formales son tan abstractas como las relaciones reales entre individuos dentro de la sociedad burguesa[5]. La mercancía, en sí misma una especie de hiato materializado entre el valor de uso y el valor de cambio, contenido material y forma universal, es para Lukács el origen de todas esas antinomias entorpecedoras entre lo general y lo particular. La burguesía está, por un lado, «inmovilizada en la ciénaga de la inmediatez»[6], pero sujeta,

4. G. Lukács, *History and Class Consciousness*, London, 1968, p. 155 [*Historia y conciencia de clase*, trad. de M. Sacristán, Orbis, Barcelona, 1985].
5. Th. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, London, 1984, p. 45 [*Teoría estética*, trad. de F. Riaza, rev. de F. Pérez Gutiérrez, Taurus, Madrid, 1992].
6. G. Lukács, *History and Class Consciousness*, cit., p. 163.

por otro, al dominio de leyes férreas que tienen toda la fatalidad naturalizada del mundo del mito. El sujeto humano es a la vez individuo empírico y trascendencia abstracta, fenoménicamente determinado, pero espiritualmente libre. Bajo tales condiciones históricas, sujeto y objeto, forma y contenido, sentido y espíritu se han hecho pedazos. El imponente proyecto de la parte central de *Historia y conciencia de clase* porfía por abordar esos lugares comunes de la filosofía idealista para replantearlos de nuevo, mas esta vez bajo la luz transfiguradora de la forma de la mercancía, impresa, para Lukács, en cada aspecto concreto del idealismo, por mucho que éste se muestre necesariamente ciego en relación con ella.

Existen dos posibles soluciones para esta situación histórica. Una es el socialismo, que en la Europa del Este tomó la forma del estalinismo, y del cual Lukács fue en algún momento un ambiguo apologista. La otra, una solución un tanto menos gravosa, es lo estético, que para Lukács vio la luz como una respuesta estratégica a los dilemas que él mismo bosqueja. En el siglo XVIII, las más poderosas polaridades de la temprana sociedad burguesa

> conferían a la estética y a la conciencia artística una importancia filosófica que el arte era incapaz de reclamar en épocas anteriores. Esto no significa que el arte en sí mismo experimentara una edad de oro sin precedentes. Por el contrario, con muy pocas excepciones, la producción artística del momento durante este periodo no se puede comparar ni remotamente con la de anteriores épocas doradas. Lo que aquí es crucial es la importancia teórica y filosófica que el *principio de arte* adquirió en este periodo[7].

Este principio, tal como Lukács afirma, implica «la creación de una totalidad concreta surgida de una concepción de la forma orientada hacia el contenido concreto de su sustrato material. En esta visión la forma es, por tanto, capaz de echar por tierra la relación 'contingente' de las partes con el todo y de resolver la oposición, meramente aparente, entre azar y necesidad»[8]. La obra de arte, en definitiva, acude al rescate de una existencia conformada por la mercancía, y viene pertrechada con todo aquello de lo que la mercancía lamentablemente carece: una forma no ya indiferente a su contenido, sino indisociable de él; una objetivación de lo subjetivo que supone un enriquecimiento más que un extrañamiento; una deconstrucción de la antítesis entre libertad y necesidad, en la medi-

7. *Ibid.*, p. 137.
8. *Ibid.*

da en que cada elemento del artefacto aparece a la vez milagrosamente autónomo y aun así ingeniosamente subordinado a la ley de la totalidad.

Ante la falta de socialismo, por tanto, habrá que arreglárselas con el arte. Del mismo modo que la estética proporcionó a la temprana sociedad burguesa una resolución imaginaria de sus contradicciones reales, así, a medida que las garras del estalinismo se tornan más rígidas, Lukács se ve obligado a descubrir en el arte esa totalidad concreta que no parece que vaya a venir de la mano de una sociedad de campos de trabajo. Es por ello por lo que promulga su celebrada doctrina del realismo como una especie de versión dialéctica de la ideología romántica del símbolo. En la completa y armónica totalidad poliédrica de la obra realista, las partes individuales quedan mediadas completamente por la estructura de la totalidad, subordinadas a lo «típico» o a lo universal sin detrimento de su especificidad material. En su teoría estética posterior, Lukács citará como la categoría central de lo estético la noción de *Besonderheit* o especialidad, una idea que media sin costuras entre el individuo y la totalidad y es inherente simultáneamente a ambos[9]. Para él, como para la inveterada tradición del idealismo romántico, el arte significa ese lugar privilegiado donde los fenómenos concretos son recreados de manera subrepticia en la imagen de su verdad universal mientras se muestran como nada más que ellos mismos. Al hablar nada más que de ella, preservando celosamente su propia identidad, cada faceta de la obra de arte no puede evitar transmitir un mensaje lateral sobre todas las demás. Las obras del realismo conocen la verdad, pero fingen no hacerlo mediante un hábil acto de prestidigitación. La obra debe, sobre todo, abstraer la esencia de lo real para, después, ocultar esta esencia al recrear en ella toda su supuesta inmediatez. El artefacto realista es así una especie de *trompe l'oeil*, una superficie que es también una profundidad, una ley reguladora siempre absoluta aunque de ningún modo visible. Los elementos del texto, especificados con profusión, son a la vez equivalentes y menores que la totalidad que los constituye; y el precio que esos elementos deben pagar por su privilegiada mediación dentro del todo es la pérdida de cualquier capacidad real de reaccionar de manera crítica frente a éste.

La estética de Lukács, en otras palabras, es una imagen especular del modelo dominante dentro de la estética burguesa cuyas fortunas y desgracias hemos trazado a lo largo de este estudio. El realismo de

9. G. Lukács, *Die Eigenart des Ästhetischen*, Neuwied, 1963.

Lukács lleva a cabo una inflexión marxista de esa imbricación entre ley y libertad, todo y parte, espíritu y sentido, que desempeña una función tan vital en la construcción hegemónica de la clase media. Espontáneamente inscritas por la ley del todo, las partes más pequeñas del artefacto realista danzan juntas en corro en virtud de algún modesto principio de unidad. Es como si Lukács, después de seguir la pista a las vergüenzas de la sociedad burguesa hasta sus mismas raíces materiales, en un estilo bastante discordante con la propia autoconcepción de la sociedad, diera a renglón seguido un viraje y anticipara las mismas soluciones a estos problemas. Es cierto que para él las relaciones entre parte y todo están siempre sutilmente mediadas, nunca son un asunto de fusión intuitiva; sin embargo, no deja de ser significativo que alguien con esta capacidad para el análisis histórico-materialista terminara generando una estética que, *grosso modo*, reproduce con fidelidad algunas de las estructuras clave del poder político burgués.

Si esta situación resulta llamativa, no es quizá sorprendente del todo. Uno de los rasgos que uno encuentra en la crítica de Lukács —tanto al estalinismo como a la vanguardia de izquierdas— es la invocación de la riqueza del legado humanista burgués, lo que le lleva a valorar en exceso la indudable continuidad entre ese legado y un futuro socialista; asimismo, las raíces románticas de su propia adscripción al marxismo le llevan bastante a menudo a ignorar las dimensiones cada vez más progresistas del capitalismo, incluyendo aquí la necesidad de una estética capaz de aprender de la forma de mercancía en lugar de retrotraerse hacia alguna nostalgia de totalidad preexistente. Con todo afirmar esto no supone rechazar la fuerza admirable y la riqueza de la teoría lukácsiana del realismo, que representa una contribución inestimable al canon de la crítica marxista y que el marxismo modernista ha minusvalorado injustamente; el fallo de Lukács radica, sin embargo, en haber asumido la idea de Marx de que, a pesar de todo, la historia progresa por su lado malo, lo que constituye una seria limitación de su pensamiento.

Walter Benjamin, en cambio, llevará el *dictum* marxista hasta los extremos de la parodia. Su lectura mesiánica de la historia le aparta de cualquier clase de fe en la redención secular; desmantela toda esperanza teleológica y, mediante un asombroso y violento viraje dialéctico, ubica los signos de salvación en la misma falta de regeneración de la vida histórica, en su sufrimiento tras la caída y la miseria. Cuanto mayor es el aspecto mortificado y devaluado de la historia, como sucede en el perezoso mundo en decadencia del *Trauerspiel*

alemán, más se convierte en índice negativo de una trascendencia por completo inconcebible que espera pacientemente entre bastidores. En tales condiciones, el tiempo se repliega hacia el espacio, quedando reducido a una repetición tan agónicamente vacía que sólo se podría imaginar una epifanía salvífica temblando en su borde. El orden profano de una política corrupta es una especie de impresión negativa propia de un tiempo mesiánico, que finalmente emergerá por sí mismo el día del juicio, y no a partir del vientre de la historia, sino de sus ruinas. La misma transitoriedad de una historia hecha jirones anticipa su propia desaparición última, de modo que para Benjamin las fantasmales huellas del paraíso pueden ser detectadas en su grosera antítesis: en esa infinita serie de catástrofes que constituye la temporalidad secular, esa tormenta caída del cielo a la que algunos dan el nombre de progreso. En el punto más bajo de la fortuna histórica, en un orden social devenido enfermo y sin sentido, la imagen de una sociedad justa se distingue con claridad a través de una hermenéutica heterodoxa para la que el rostro de la muerte se transfigura en una expresión angelical. Sólo una teología política negativa de este tenor puede permanecer fiel al judaico *Bilderverbot* que prohíbe todos los ídolos de la reconciliación futura, incluidas aquellas imágenes conocidas como arte. Sólo la obra de arte fragmentaria, ésa que rechaza los señuelos de lo estético, del *Schein* y de la totalidad simbólica, puede tener la esperanza de llegar a configurar verdad y justicia en adelante, permaneciendo resueltamente silente sobre éstas y anteponiendo en su lugar el tormento irredento del tiempo secular.

Lukács opone el artefacto a la mercancía; Benjamin, en otra prueba de descaro dialéctico, conjura una estética revolucionaria desde la propia forma de la mercancía. Los objetos inertes, petrificados del *Trauerspiel* han sufrido una especie de pérdida de significado, una dislocación de significante y significado, en un mundo que, como el de la producción de mercancía, sólo conoce el tiempo vacío y homogéneo de la repetición eterna. Las características de este paisaje atomizado e inerte tienen entonces que sufrir una especie de reificación secundaria en las manos del signo alegórico, en sí mismo letra muerta o pedazo de borrador sin vida. Pero una vez que todo significado intrínseco ha salido como una hemorragia del objeto, en un colapso de la totalidad expresiva al que Lukács ya se adhiere, cualquier fenómeno, en manos de las astutas estratagemas del alegorista, puede llegar a significar cualquier otra cosa, en una especie de parodia profana de la denominación creadora de Dios. La alegoría, por tanto, imita la nivelación, las operaciones de equivalencia de la mercancía, pero

desprende en esa medida una fresca polivalencia de significado, por cuanto el alegorista hurga entre las ruinas de lo que en otros tiempos fueron significados integrales para transmutarlos en asombrosos y nuevos modos. Una vez purgado de toda inmanencia engañosa, el referente alegórico puede ser redimido en una multiplicidad de usos, leído a contrapelo y escandalosamente reinterpretado a la manera de la Cábala. El sentido inherente que va menguando en el objeto bajo la mirada melancólica del alegorista le deja un significante material arbitrario, una runa o fragmento recuperado de las garras de alguna significación parcial y rendido incondicionalmente ante el poder del alegorista. Tales objetos se han separado ya de sus contextos y, por tanto, pueden ser arrancados de sus entornos y entretejidos dentro de un conjunto de correspondencias enajenantes. Benjamin ya está familiarizado con esta técnica en virtud de la interpretación cabalística, y más adelante encontrará resonancias similares en la práctica de la vanguardia, en el montaje, el surrealismo, la imaginería de los sueños y el teatro épico, así como en las epifanías de la memoria proustiana, las afinidades simbólicas de Baudelaire y su propia obsesión por el coleccionismo. Aquí también cabe encontrar una semilla de inspiración para su posterior doctrina de la reproducción mecánica, en la que la misma tecnología que alimenta la alienación, a través de un giro dialéctico, puede despojar los productos culturales de su aura intimidatoria y darles una nueva función en términos productivos.

Al igual que la mercancía, el significado del objeto alegórico está siempre en algún otro lugar, excéntrico respecto a su ser material; pero cuanto más polivalente llega a ser, más flexible e inventiva crece su capacidad forense para descifrar lo real. El significante alegórico participa, en un sentido, del mundo congelado del mito, cuyas repeticiones compulsivas presagian la posterior imagen de Benjamin de un historicismo para el que todo tiempo es homogéneo; pero también es una fuerza que rompe este marco fetichizado, inscribiendo su propia red de afinidades «mágicas» por toda la superficie de una historia inescrutable. En la obra posterior de Benjamin, esto tomará la forma de la imagen dialéctica, la chocante confrontación en la que el tiempo es detenido en una mónada compacta, espacializada en un campo trémulo de fuerza, de tal modo que el presente político pueda redimir un momento en peligro del pasado arrancándolo hasta llevarlo a una correspondencia iluminadora con éste mismo. El problema del proyecto de Benjamin, como Jürgen Habermas ha señalado, radica en la restauración de la posibilidad de tales correlatos simbólicos en la medida en que aniquilan ese mundo de mitología natural

del que ellos forman parte[10]. Ni la totalización «natural» del símbolo, ni la mera consagración de la repetición lineal son estrategias aceptables. La reproducción mecánica rechaza tanto la diferencia única del aura como las interminables autoidentidades del mito: nivelando los artefactos en una uniformidad subversiva en relación con la primera, los libera para funciones distintivas incompatibles con estas últimas.

Estas imágenes dialécticas son un ejemplo de lo que Benjamin llama una «constelación», un tema que se desarrolla desde las primeras páginas de su libro sobre el *Trauerspiel* hasta su publicación póstuma *Tesis sobre la filosofía de la historia*. Respecto al método crítico ideal escribe:

> Las ideas no se manifiestan en sí mismas, sino sólo y únicamente en virtud de una ordenación, en el concepto, de elementos concretos: como la configuración de estos elementos [...] Las ideas son a los objetos lo que las constelaciones son a las estrellas. Esto significa, en primer lugar, que las ideas no son ni las leyes ni los conceptos de los objetos [...] La función de los conceptos es recolectar los fenómenos; y la división que en ellos tiene lugar gracias a la facultad discriminatoria del intelecto es tanto más significativa en cuanto de un solo golpe consigue un doble objetivo: la salvación de los fenómenos y la manifestación de las ideas[11].

La idea no es lo que subyace al fenómeno a modo de esencia susceptible de dar forma, sino la manera en la que el objeto se configura conceptualmente en sus elementos diversos, extremos y contradictorios. El sueño de Benjamin es una forma de crítica tan tenaz en su inmanencia que podría permanecer inmersa por completo en su objeto. La verdad de ese objeto se revelaría no refiriéndolo, en virtud de un estilo racionalista, a una idea general dominante, sino desmantelando los elementos que lo componen utilizando el poder de conceptos detalladamente particulares, para luego configurarlos en un modelo que liberara el significado y el valor de la cosa sin dejarlos al margen de ella:

> Los fenómenos no entran, sin embargo, totalmente dentro del marco de las ideas en su totalidad (esto es, en su mera existencia empírica, adulterada de apariencia), sino sólo en sus elementos básicos, salvados. Son desposeídos de su falsa unidad para participar, así divididos, de la genuina unidad de la verdad[12].

10. J. Habermas, «Bewusstmachende oder rettende Kritik – die Aktualtät Walter Benjamins», en S. Unseld (ed.), *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Frankfurt a.M., 1972, p. 205.

11. W. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, London, 1977, p. 34 [*El origen del drama barroco alemán*, trad. de J. Muñoz Millanes, Taurus, Madrid, 1990].

La cosa no debería comprenderse, pues, como el mero caso de alguna esencia universal; por el contrario, el pensamiento debe desplegar todo un conjunto de conceptos pertinazmente específicos con capacidad de refractar el objeto, al modo cubista, en innumerables direcciones o de penetrar en él desde diversos ángulos difusos. En este sentido, se fuerza a la esfera fenoménica para que revele una especie de verdad nouménica, de igual modo que la mirada microscópica extraña la cotidianidad para que destaque[13].

Menos preocupada en «poseer» el fenómeno que en liberarlo en su propio ser material y preservar sus elementos dispares en toda su heterogeneidad irreductible, la epistemología basada en constelaciones se confronta así con el momento de subjetividad cartesiano o kantiano. La división kantiana de lo empírico y lo inteligible queda así superada; ésta es la única manera de hacer justicia desde el punto de vista metodológico a la materialidad suprimida, dañada del objeto, salvando lo que Adorno llama «los productos de desecho y puntos ciegos que han escapado a la dialéctica» de su inexorable supresión dentro de la idea abstracta[14]. La constelación rechaza engancharse a alguna esencia metafísica, y deja sus partes vagamente articuladas a la manera del *Trauerspiel* o el teatro épico; pero, no obstante, prefigura ese estado de reconciliación que podría ser blasfemo o políticamente contraproducente si fuera representado directamente. En su unidad de lo perceptual y lo conceptual, su transmutación de pensamientos en imágenes porta una aspiración a esa feliz condición edénica en la que la palabra y el objeto concordaban de modo espontáneo, así como esa correspondencia prehistórica y mimética entre Naturaleza y humanidad que precede a nuestra caída en la razón cognitiva.

Podría afirmarse que la noción benjaminiana de constelación es en sí misma, por así decirlo, una constelación genuina, rica en alusiones teóricas. Si por una parte se retrotrae a la Cábala, a la mónada de Leibniz y al regreso de Husserl a los fenómenos, por otra también observa con atención las nuevas configuraciones que extrañan lo co-

12. *Ibid*., p. 33.

13. Para ver este proceso en detalle, cf. R. Wolin, *Walter Benjamin...*, cit., cap. 3, y S. Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, Hassocks, 1977, cap. 6 [*Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Siglo XXI, México, 1981].

14. Th. W. Adorno, *Minima Moralia*, London, 1974, pp. 151-152 [*Minima moralia*, trad. de J. Chamorro, Akal, Madrid, 2003].

tidiano propias del surrealismo, el sistema musical de Schönberg y todo ese nuevo estilo microscópico de practicar la sociología en el que, como muestra la obra de Adorno o el mismo estudio de Benjamin sobre París, se establece una relación transformada entre la parte y el todo[15]. En este tipo de microanálisis, el fenómeno individual se aprehende en toda su complejidad sobredeterminada como una especie de código críptico o jeroglífico que ha de ser descifrado, una imagen radicalmente abreviada de procesos sociales que será obligada a revelarse por el ojo bien entrenado. Cabría afirmar que los ecos de la totalidad simbólica siguen perviviendo así en el marco de este modo alternativo de pensamiento; sin embargo, no se trata tanto de una cuestión de recibir el objeto como algo dado intuitivamente cuanto de su desarticulación y reconstrucción a través del trabajo del concepto. Lo que este método genera entonces es una especie de sociología poética o novelística en la que el todo parece no consistir en nada más que en un denso mosaico de imágenes gráficas; en esa medida representa un modelo estetizado de investigación social, un modelo, sin embargo, que hunde sus raíces en una concepción de lo estético diferente: no como una especie de inherencia simbolista de la parte en el todo, ni tampoco a la manera lukácsiana como una compleja mediación entre ambas, una posibilidad que puede ser acusada sencillamente de retrasar y complicar el sólido dominio totalitario de lo particular. Se trata, más bien, de construir una estricta economía del objeto que, no obstante, rechaza la seducción de la identidad, al permitir a sus partes constituyentes arrojar luz recíprocamente en todo su carácter contradictorio. En los estilos literarios de los mismos Benjamin y Adorno se encuentran los mejores ejemplos de este modelo.

El concepto de constelación, que Benjamin elaboró en estrecha colaboración con Adorno[16], es quizá el más asombroso intento original de la era moderna por romper con las versiones tradicionales de totalidad. Representa una resistencia firme a las formas más paranoicas del pensamiento totalizador por parte de pensadores que, sin embargo, rechazan cualquier celebración empirista del fragmento. Revolucionando las relaciones entre parte y todo, la constelación asesta un duro golpe en el mismo corazón del paradigma tradicional estético, en el que a la especificidad del detalle no se le permite una genuina resistencia frente al poder organizador de la totalidad. Lo estético se vuelve así contra lo estético: lo que supuestamente distingue el arte del pensamiento discursivo —a saber, su alto grado de especifi-

15. Cf. D. Frisby, *Fragments of Modernity*, Cambridge, 1985.
16. Cf. S. Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, cit., cap. 1.

cidad— es llevado al extremo, de modo que dicha especificidad deja de estar, *à la* Lukács, preservada y suspendida. La constelación salvaguarda la particularidad, aunque hace fisuras en la identidad, explotando el objeto en una serie de elementos conflictivos y liberando así su materialidad a costa de su propia identidad. El «modelo» de Lukács, en contraste, no sufre ninguna pérdida de identidad en su inmersión en la totalidad, sino que emerge con una identidad más profunda y enriquecida. Su estética schilleriana apenas concibe conflicto entre las diversas facetas del individual «completo»; por el contrario, la idiosincrasia de carácter típica en alguna esencia histórica tiende a resolver sus diversos aspectos en la armonía. Lukács, ciertamente, reflexiona sobre la categoría de la contradicción, pero siempre bajo el signo de la unidad. La formación social capitalista es una totalidad de contradicciones; lo que determina cada contradicción es, por tanto, la unidad que forma con otras; la verdad de la contradicción es, consecuentemente, unidad. Sería difícil pensar en una contradicción más flagrante.

Es esta esencialización del conflicto la que trata de eliminar el concepto de constelación. No cabe duda de que tanto Benjamin como Adorno tenían a Lukács muy presente en sus desarrollos del problema. Sin embargo, no se trata de una idea carente de serias dificultades. Por un lado, pasa por alto el problema de las *determinaciones* surgido a partir de ciertas controversias más tradicionales en torno a la totalidad: por ejemplo, la del peso causal relativo y la eficacia de los diferentes constituyentes dentro del conjunto del sistema. Al romper con una jerarquía rígidamente racionalista de valores, tiende, por el contrario, a igualar todos los elementos del objeto: un método que es, en ocasiones, llevado hasta sus últimas consecuencias en la obra de Benjamin, cuyas yuxtaposiciones deliberadamente ocasionales entre un rasgo aislado de la superestructura y un componente central de la base le hacen merecedor de algún reproche por parte del intelectualmente más sobrio Adorno[17]. Aquellos pensadores de izquierda que desconfían de manera instintiva de la noción de jerarquía deberían preguntarse si realmente creen que la estética es tan importante como el apartheid. Uno de los aspectos más decisivos de la idea de totalidad ha sido el de brindarnos alguna directriz política concreta, como la de saber, por ejemplo, que hay instituciones más centrales que

17. Cf. Th. W. Adorno, «Letters to Walter Benjamin», en E. Bloch *et al.*, *Aesthetics and Politics*, London, 1977, pp. 128-130 [Th. W. Adorno y W. Benjamin, *Correspondencia (1928-1940)*, trad. de J. Muñoz y V. Gómez, introd. de J. Muñoz, Trotta, Madrid, 1998].

otras en el proceso de cambio social; algo que nos sirve para escapar, en suma, de una noción puramente circular de la formación social en la que, dado que cada «nivel» parece tener el mismo valor que cualquier otro, el problema de dónde es posible intervenir políticamente puede quedar decidido de modo arbitrario. La mayoría de los políticos izquierdistas, lo reconozcan o no, están comprometidos con una noción de determinación jerárquica, al creer, por ejemplo, que las actitudes racistas o sexistas pueden ser transformadas de una manera más duradera mediante cambios institucionales que a través de esfuerzos encaminados a cambiar la conciencia como tal. El concepto de totalidad nos recuerda necesariamente las limitaciones estructurales que se imponen sobre la acción política en el caso concreto: es decir, respecto a lo primero que hay que hacer, a lo que debe hacerse o lo que además queda aún por hacer en aras de alguna meta política. Sin embargo, no por ello hay que pensar, siguiendo los dictados propios de un pensamiento de la totalidad, que nuestras acciones políticas nos vienen simplemente «dadas» de forma espontánea por la estructura del todo social: una fantasía que no es sino la otra cara de la creencia de la izquierda reformista (compartida por un buen número de conservadores de derechas) de que no hay algo así como un «todo social» distinto del construido a través de procedimientos discursivos con fines pragmáticos.

La doctrina que afirma que la vida social conlleva determinaciones jerárquicas no conduce, claro está, automáticamente a la visión marxista clásica de que en la historia humana hasta la fecha determinados factores materiales han tenido una importancia fundamental. Para una visión más pluralista, la preponderancia de dichos factores es una variable de carácter coyuntural: lo que es determinante en un contexto o perspectiva no lo es necesariamente en otro. La sociedad puede de este modo concebirse, siguiendo las líneas básicas de un juego wittgensteiniano, como una rica matriz de estrategias, movimientos y contramovimientos en los que ciertas prioridades son pragmáticamente apropiadas desde ciertos puntos de vista. Para el marxismo, la sociedad es un asunto más monótono, más tedioso, algo no tan estéticamente cautivador y mucho más dispuesto a la repetición compulsiva, una dimensión que cuenta con una variedad de movimientos a su disposición de algún modo empobrecidos, no tanto un patio de juegos como una prisión. A tenor de esta visión monótonamente determinista, el marxismo imagina que, para escuchar a Bach, hay que trabajar antes, o conseguir que alguien lo haga, y que los filósofos morales no pueden discutir a no ser que las prácticas con las que han crecido desde niños hayan dispuesto esta situación para ellos.

Es más, afirma que esos presupuestos materiales no son sólo el *sine qua non* de lo que discurre posteriormente, sino que continúan ejerciendo una fuerza decisiva sobre ello.

Al concepto de constelación le es inherente cierta ambigüedad significativa sobre la naturaleza subjetiva u objetiva de esta actividad constructiva. Por un lado, el modelo se presenta como un antídoto para todo subjetivismo errante: los conceptos deben adherirse a los contornos de la propia cosa en vez de proceder de la voluntad arbitraria del sujeto, sometiéndose como la práctica compositiva de Schönberg a la lógica inmanente a su tema. «Hay un delicado empirismo», Benjamin hace referencia aquí a Goethe, «que se involucra tan íntimamente en el objeto que acaba siendo auténtica teoría»[18]. Por otro lado, la actividad de la constelación parece implicar ese libre vuelo de la imaginación que recuerda el tortuoso oportunismo del alegorista. En realidad, en el peor de los casos, la constelación parece una terrible mezcla de positivismo (lo que Adorno llamaba, en relación con el *Passagenarbeit* de Benjamin, «la presentación inocente de los meros hechos»[19]) y fantasía; es esta combinación la que Adorno detecta en el surrealismo, en cuyos montajes contempla un fetichismo de la inmediatez ligado a un subjetivismo arbitrario y no dialéctico[20]. Adorno encuentra algo de esa combinación en el proyecto benjaminiano de los *Pasajes*, que critica por entrañar un cierto positivismo oculto, así como por su fantasía psicologista, encontrando el estilo de pensamiento de su amigo demasiado exotérico y esotérico a la vez[21]. Para Adorno, tanto el surrealismo como la obra de Benjamin sobre París corren el riesgo de eliminar el papel activo y crítico del sujeto en el proceso hermenéutico y, al mismo tiempo, dar pábulo a una subjetividad desenfrenada; es esta combinación la que es tan característica de la noción de alegoría de Benjamin: ese símbolo de la calavera, que revela una «inexpresividad total —la negrura de sus cuencas—, así como la más salvaje de las expresiones, la sonrisa sarcástica de la dentadura»[22].

18. W. Benjamin, «A Small History of Photography», en íd., *One-Way Street*, London, 1979, p. 252 [*Dirección única*, traducción de J. J. del Solar y M. Allendesalazar, Alfaguara, Barcelona, 1987].

19. E. Bloch *et al.*, *Aesthetics and Politics*, cit., p. 129 [Th. W. Adorno y W. Benjamin, *Correspondencia (1928-1940)*, cit.].

20. Th. W. Adorno, «Der Surrealismus», en íd., *Noten zur Literatur*, vol. 1, Frankfurt a.M., 1958 [*Notas sobre literatura*, trad. de A. Brotons, Akal, Madrid, 2003].

21. Cf. E. Bloch *et al.*, *Aesthetics and Politics*, cit., presentación.

22. W. Benjamin, *One-Way Street*, cit., p. 70.

No cabe duda de que, a pesar de todos sus problemas, la idea de constelación sigue siendo hoy valiosa y sugestiva. Pero, como una buena parte del pensamiento de Benjamin, no puede abstraerse totalmente de unos orígenes sumidos en plena crisis histórica. Cuando el fascismo llega al poder, de algún modo toda la carrera de Benjamin se convierte en una especie de constelación urgente; una recopilación de retazos y fragmentos sin hilazón alguna es lo que viene a mano en medio de una Historia de la que, como los regímenes hartos de guerra del *Trauerspiel*, sólo parecen quedar ruinas. La imagen del pasado que cuenta, según se afirma en las «Tesis sobre la filosofía de la historia», es aquella que se aparece inesperadamente al hombre elegido por la historia en un momento de peligro; y esto es quizá, también, lo que significa la «teoría» para Benjamin: aquello que en condiciones de presión extrema puede ser reunido de forma apresurada y mantenerse a disposición. Su proyecto consiste en reventar el mortífero *continuum* de la historia con las escasas armas de las que dispone: el *shock*, la alegoría, el extrañamiento, las «astillas» heterogéneas de tiempo mesiánico, la miniaturización, la reproducción mecánica, la violencia hermenéutica cabalística, el montaje surrealista, la nostalgia revolucionaria, las huellas reactivadas de la memoria, leer con la mano izquierda y a contrapelo. La condición de posibilidad de gran parte de esta empresa tan osada, la misma que la de los alegoristas barrocos, era que la historia se estaba desmoronando a las propias espaldas de uno: que se podía hurgar entre las ruinas y reunir algunos restos para oponerlos a la inexorable marcha del «progreso» sólo porque la catástrofe ya había tenido lugar. Es esta catástrofe la que desmiente ahora el complaciente supuesto de que las formaciones nacionales están definitivamente superadas por un espacio internacional. Por el contrario, lo que reveló el fascismo fue que ese capitalismo monopolista internacional, lejos de superar dichos linajes nacionales, era capaz de explotarlos hasta un punto de extrema crisis política para sus propios fines, fusionando lo viejo y lo nuevo en una inesperada constelación. Son precisamente dichas correspondencias entre lo arcaico y lo vanguardista las que definen la ideología nazi, cuando, por ejemplo, las particularidades materiales de la sangre y la tierra se acoplan con el fetichismo tecnológico y la expansión global imperialista.

En el momento de máximo peligro, Benjamin reacciona en exceso a las exigencias orgullosamente desmesuradas de las narrativas historicistas; de hecho, no es difícil rechazar estas teleologías si se contempla la misma historia bajo la óptica mesiánica en términos tan negativos. Pero todos aquellos comentaristas de Benjamin que aplauden su antiteleología quizá no sean tan vehementes a la hora de respaldar la degradación indiscriminada de lo «profano» que necesariamente lleva consigo. La extraordinaria fecundidad de la imaginación histórica de Benjamin queda arruinada por su catastrofismo y su sentido apocalíptico; si para un ser humano que vive bajo un peligro extremo la historia ha sido reducida al fogonazo fortuito de una imagen aislada, también hay otros cuya emancipación implica una investigación menos esteticista, más sobria y sistemática acerca del carácter del desarrollo histórico. Benjamin aprendió algo duradero de lo que se podría considerar el lema implícito en la obra de Brecht: usa todo lo que puedas, recoge lo que puedas, ya que nunca sabes cuándo te puede ser útil. Pero el corolario de esta estrategia valiosamente idiosincrásica puede ser un eclecticismo paralizante, lo que en el caso de Brecht a veces toma la forma degradada de un utilitarismo de izquierdas. La fascinación de Benjamin con el detritus de la historia, con lo original, lo excéntrico y descartado, ofrece, en efecto, un correctivo esencial a una ideología totalizadora corta de miras, pero también se arriesga a endurecerse y petrificarse —como ciertas teorías contemporáneas—, y convertirse en algo no muy distinto de la mera imagen especular de esa misma ideología, que sustituye la miopía teórica por su correspondiente astigmatismo.

La constelación reúne lo empírico y lo conceptual; y, por tanto, aparece como una derivación del viejo Edén, una resonancia sorda de esa condición paradisíaca en la que, en el discurso de divinidad, signo y objeto eran íntimamente uno. Según Benjamin, la humanidad ha caído de su estado feliz en un instrumentalismo degradado del lenguaje; y el lenguaje ha pasado así a vaciarse de sus recursos miméticos y expresivos, reduciéndose a la muestra reificada del signo saussureano. El significante alegórico es un testimonio extremo de nuestra grave situación tras la caída, en la que ya no disponemos de una posesión espontánea del objeto, sino que nos vemos forzados a avanzar a ciegas, con dificultad, de un signo a otro, buscando a tientas la significación entre los cascotes de una totalidad ahora destrozada. Y sin embargo, precisamente debido a que se ha ido perdiendo significado del significante, su materialidad, curiosamente, ha cobrado mayor relevancia; cuanto más se libera de cosas y significados, más evidentes resultan las operaciones materiales de las alegorías que andan a tientas para reunirlos. El alegorista barroco, a tenor de esto, obtiene placer en esta dimensión somática del signo, encontrando en la condición creada de su forma y sonido algún residuo puramente material susceptible de escapar al régimen estricto del sentido al que todo lenguaje está ahora encadenado. El discurso ha sido encadenado por

la fuerza a la logicidad; pero la preocupación del *Trauerspiel* por el texto escrito como algo contrario a la voz, su ceremoniosa disposición de jeroglífico cargado de significación como tantos emblemas embalsamados, nos devuelve una conciencia de la naturaleza corpórea del lenguaje. El momento en el que el significado y la materialidad se dividen de manera más dolorosa se nos hace presente por la negación de una posible unidad entre palabra y mundo, así como por los fundamentos somáticos del habla. Si el cuerpo es un significante, el lenguaje entonces es una práctica material. Es una de las misiones de la filosofía según Benjamin, devolver al lenguaje las riquezas simbólicas obstruidas, rescatarlo de su caída en el empobrecimiento cognitivo, de modo que la palabra pueda volver a danzar de nuevo, como esos ángeles cuyos cuerpos son una llama ardiente de alabanza ante la presencia de Dios.

Esta nueva fusión de concepto y cuerpo es una preocupación tradicional de lo estético. Para Benjamin, el lenguaje hunde sus raíces en la representación de correspondencias mágicas entre la humanidad y la Naturaleza; en sus orígenes es, por tanto, una cuestión de imágenes materiales, y sólo posteriormente de ideas. Él encuentra las huellas de este expresivo discurso mimético dentro de nuestra habla de carácter más semiótico y comunicativo, como en la estética de Mallarmé o en el lenguaje gestual de Nápoles[23]. Para el drama barroco, el único cuerpo bueno es el cuerpo muerto: la muerte es el desencaje definitivo de significado y materialidad, extrayendo vida del cuerpo para dejarle un significado alegórico. «En el *Trauerspiel*», escribe Benjamin, «el cadáver se convierte de una manera bastante sencilla en la propiedad emblemática eminente»[24]. El drama barroco da vueltas sobre un cuerpo despedazado, con sus partes desmembradas por una violencia en la que el lamento por una organicidad perdida aún puede seguir escuchándose débilmente. Dado que el cuerpo viviente se presenta a sí mismo como una unidad expresiva, es únicamente en su brutal ruina, en su partición en muchos fragmentos arrancados y reificados, en donde el drama puede buscar significación revolviendo entre los órganos. El significado es arrancado de las ruinas del cuerpo, de la carne desollada, no de la figura armoniosa; quizá se pueda detectar aquí una ligera analogía con la obra de Freud para el que, de manera parecida, en la división del cuerpo, en la desarticulación de sus zonas y órganos, se puede descubrir la «verdad».

23. Cf. «Naples», en W. Benjamin, *One-Way Street*, cit.
24. W. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, cit., p. 218.

Es esta clase de desmembramiento, bajo la forma más atenuada de los *shocks* e invasiones de la experiencia urbana, a la que el *flâneur* del proyecto de los *Pasajes* trata de resistir. El *flâneur* o solitario paseante de la ciudad, que se aparta con su tortuga atada a una correa, se mueve majestuosamente a contracorriente de esas masas urbanas que descompondrían su cuerpo hasta hacer de él un significado extraño; en este sentido, su propio estilo de caminar es una política en sí misma. Éste es el cuerpo estetizado del mundo preindustrial desocupado, del interior doméstico y el objeto no mercantilizado; lo que la sociedad moderna demanda es un cuerpo reconstituido, fusionado íntimamente con la tecnología, adaptado a las repentinas vinculaciones y desconexiones de la vida urbana. El proyecto de Benjamin, en definitiva, es la construcción de una nueva especie de cuerpo humano; y el papel del crítico cultural en esta tarea implica intervenir en lo que denomina la «esfera de imagen». En un enigmático pasaje de su ensayo sobre el surrealismo escribe:

> El colectivo es también cuerpo; y a pesar de toda su realidad política y factual, la *physis* que está siendo organizada para tal fin por la tecnología sólo puede producirse en esa esfera de la imagen en la que nos inicia la iluminación profana. Sólo cuando el cuerpo y la imagen se hayan fusionado dentro de la tecnología hasta el punto de que toda tensión revolucionaria devenga estímulo corporal colectivo y todos los estímulos corporales del colectivo se conviertan en descarga revolucionaria, sólo entonces podrá la realidad trascenderse a sí misma en la medida exigida por *El manifiesto comunista*[25].

Un nuevo cuerpo colectivo se está organizando para el sujeto individual a través del cambio político y tecnológico; y la función del crítico es dar forma a esas imágenes por las que la humanidad puede asumir estas formas poco familiares de práctica material. La destrucción del cuerpo en el *Trauerspiel* es difícilmente un asunto placentero, pero esto puede aún suministrar otro ejemplo de que la historia progresa por su peor lado, ya que el desmantelamiento de toda falsa unidad organicista es el preludio necesario para la emergencia de un cuerpo móvil, funcional, apto para múltiples fines, el cuerpo propio de la humanidad tecnológica socialista. Así como lo estético en el siglo XVIII suponía ese novedoso programa completo de disciplinas corpóreas que llamamos «modos y costumbres», modelando la carne con gracia y decoro, también para Benjamin el cuerpo debe ser reprogramado y marcado por el poder de la imagen material. Lo esté-

25. W. Benjamin, *One-Way Street*, cit., p. 239.

tico, de nuevo, se convierte en una política del cuerpo, esta vez en virtud de una completa inflexión materialista.

Toda esta faceta del pensamiento de Benjamin suena a tecnologismo ultramodernista, a esa clase de ansiedad por demostrar su virilidad materialista ante los ojos escépticos de un Bertolt Brecht que tan incómodamente se sienta al lado del traductor de Proust y el amante de Leskov. Hay un cierto funcionalismo de izquierdas y triunfalismo en este aspecto de la escritura de Benjamin en el que el cuerpo se concibe como instrumento, material en bruto susceptible de organización, incluso como máquina. No se podría imaginar un contraste mayor con esto que el cuerpo móvil, pluralizado, desarticulado del carnaval bajtiniano, que niega toda instrumentalidad en nombre de una plenitud sensorial. Si el proyecto estético comienza en la Ilustración con una reinserción juiciosa del cuerpo en un discurso peligrosamente abstracto, con Mijail Bajtin llegamos a la consumación revolucionaria de esa lógica, donde la práctica libidinal del cuerpo hace explotar los lenguajes de la razón, unidad e identidad en demasiados pedazos superficiales. Bajtin conduce el modesto impulso inicial de lo estético hasta sus fantásticas últimas consecuencias: lo que comenzó con el conde de Shaftesbury y sus compañeros como el sensual bienestar inducido por un exquisito vaso de vino de Oporto se trueca ahora en chascarrillo de carcajada obscena, donde un vulgar y desvergonzado materialismo corporal (vientre, ano, genitales) cabalga herrado pisoteando la buena educación de la clase dominante. Por un breve momento, políticamente en suspenso, la carne se vuelve insurrecta y rechaza la inscripción de la razón, enfrentando la sensación al concepto, la libido contra la ley, reuniendo lo licencioso, semiótico y dialógico frente a esa autoridad monológica cuyo nombre impronunciable es estalinismo. Del mismo modo que la constelación, el carnaval implica tanto una vuelta a lo particular como una constante omisión de la identidad, transgrediendo las fronteras del cuerpo en un juego de solidaridad erótica con los otros. Al igual que la constelación, alumbra cosas no idénticas a sí mismas como presagio de una edad dorada de amistad y reconciliación, pero rechaza todos los ídolos de tal fin. La esfera dialéctica de la imagen del carnaval (nacimiento/muerte, alto/bajo, destrucción/renovación) reconstituye el cuerpo como colectividad y organiza una *physis* para él, justo de la manera que propone Benjamin.

Sin embargo, a pesar de toda su austeridad y melancolía, esta visión bajtiniana no es del todo ajena a Benjamin, quien escribe al hilo de los efectos de alienación del teatro épico que «no hay mejor punto de partida para la reflexión que la risa; hablando con mayor

precisión, los espasmos del diafragma normalmente ofrecen mejores oportunidades para la reflexión que los espasmos del alma. El teatro épico sólo es generoso en lo que concierne a las ocasiones en que busca suscitar la risa»[26]. El efecto de alienación distancia la acción dramática, desbarata cualquier posible intensa inversión psíquica en ella por parte del público, y así permite una placentera economía afectiva que se despacha como risa. La risa es, tanto para Bajtin como para Benjamin, el mismo tipo de expresión somática, una enunciación que surge directamente de las profundidades libidinales del cuerpo, y que para Benjamin porta el eco de una dimensión simbólica o mimética del lenguaje en peligro. En su ensayo sobre el surrealismo, por ejemplo, mientras discute la cuestión de la reconstrucción del cuerpo que pone en funcionamiento la imagen, más aún, el espacio físico, Benjamin escribe que para algunos artistas la interrupción de sus carreras podría ser una excelente ocasión para contar «mejores bromas»[27]. La broma es un fragmento condensado de expresión ligado íntimamente al cuerpo, y algo muy típico de lo que para Benjamin significa una imagen poderosa.

La humanidad, escribe Benjamin en su ensayo sobre la reproductibilidad técnica, ha alcanzado tal grado de autoalienación «que puede ahora experimentar su propia destrucción como un placer estético de primer orden. Ésta es la situación de una política en la que el fascismo se estetiza. El comunismo responde a esta situación politizando el arte»[28]. Esta famosa frase final, por lo demás, no recomienda un *desplazamiento* del arte en dirección a la política, como cierta corriente teórica de extrema izquierda ha interpretado. Por el contrario, la postura revolucionaria del propio Benjamin es, en todas sus manifestaciones, estética: en la concreta particularidad de la constelación, en la *mémoire involontaire* «aurática» que ofrece un modelo para la tradición revolucionaria, en el paso del discurso a la imagen material, en la restauración del lenguaje del cuerpo, y en la celebración de la mímesis como una relación no dominadora entre la humanidad y su mundo... Benjamin se lanza a la búsqueda de una historia y política surrealistas capaces de aferrarse tenazmente al fragmento, a la miniatura, a la cita extraviada, pero que, sin embargo, hagan

26. W. Benjamin, *Understanding Brecht*, London, 1973 [*Tentativas sobre Brecht: Iluminaciones* III, prólogo y trad. de J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1998].

27. W. Benjamin, *One-Way Street*, cit., p. 238.

28. W. Benjamin, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», en H. Arendt (ed.), *Illuminations*, London, 1973, p. 244 [«La obra de arte en la era de la reproducción mecánica», en *Discursos interrumpidos* I, trad. de J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1973].

chocar esos fragmentos entre sí para lograr un efecto políticamente explosivo, como ese Mesías que trasfigurará el mundo por completo llevando a cabo pequeños ajustes en él. El Benjamin que una vez soñara escribir toda una obra que no consistiera en nada más que en citas irrumpe para reescribir la obra completa de Marx como un montaje de imágenes detenidas, en el que cada proposición se conservará tal cual es aunque haya sido transformada hasta resultar irreconocible. Sin embargo, si sus posiciones son en este sentido estéticas, es sólo porque ha subvertido casi todas las categorías centrales de la estética tradicional (belleza, armonía, totalidad, apariencia), partiendo, en cambio, de lo que Brecht llamaba lo «malo nuevo» y descubriendo en la estructura de la mercancía, en la muerte de la narración oral, en el vacío del tiempo histórico y en la misma estructura del capitalismo todos esos impulsos mesiánicos que continúan vibrando allí débilmente. Al igual que Baudelaire, Benjamin conduce lo nuevo a una chocante fusión con lo más viejo, con los recuerdos atávicos de una sociedad todavía no marcada por la división de clases, igual que el *Angelus novus* de Paul Klee puede ser empujado desde atrás hacia el futuro con sus ojos lúgubremente fijos en el pasado.

13

ARTE DESPUÉS DE AUSCHWITZ: THEODOR ADORNO

Un pensamiento estético es aquel que es fiel a la opacidad de su objeto. Pero si el pensamiento es conceptual y tan general, ¿qué puede ser el «pensamiento estético» sino un oxímoron? ¿Cómo puede la mente dejar de traicionar el objeto en el mismo acto de poseerlo, luchar por registrar su densidad y contumacia justo en ese preciso momento en el que lo empobrece y hace de él un pálido universal? Podría parecer que la crudeza de los instrumentos lingüísticos mediante los que alzamos una cosa ante nosotros, preservando cuanto podemos de su cualidad única, sólo logran alejarla de nuestra presencia. A fin de hacer justicia a las cualidades de la cosa, el pensamiento debe empastar su textura, volverse nudoso y tupido; pero al hacerlo se convierte en una especie de objeto con derechos propios, apartándose del fenómeno que esperaba envolver. Como señala Theodor Adorno: «La consistencia de su desarrollo, la densidad de su trama contribuyen a que el pensamiento acierte en su objetivo»[1].

El pensamiento dialéctico busca captar aquello que es heterogéneo al pensamiento como un momento del propio pensamiento, «reproducido en el mismo pensamiento como su inmanente contradicción»[2]. Ahora bien, desde el momento en que uno se arriesga a erradicar esa heterogeneidad justo en el acto de reflexionar sobre ella, esta empresa no deja de balancearse en el filo de su propia explosión. Adorno suele poseer una determinada solución para este

1. Th. W. Adorno, *Negative Dialectics*, London, 1973, p. 35 [*Dialéctica negativa*, versión cast. de J. M.ª Ripalda, rev. de J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1990].
2. *Ibid.*, p. 146.

dilema: el estilo. Lo que salva esta contradicción es la práctica intrincada y repelente de la propia escritura, un discurso instalado en un constante estado de crisis, que se retuerce y arremolina sobre sí mismo, que lucha en la estructura de cada frase para evitar al mismo tiempo una «mala» inmediatez con el objeto y la falsa identidad consigo mismo del concepto. El pensamiento dialéctico libera al objeto de su ilusoria identidad consigo mismo, pero entre tanto corre el riesgo de liquidarlo en el interior del espantoso campo de concentración de la Idea Absoluta. La respuesta provisional que da Adorno a este problema es un conjunto de incursiones guerrilleras en lo inarticulado, un estilo de hacer filosofía que enmarca conceptualmente el objeto pero que, mediante un puñado de acrobacias cerebrales, se las arregla para mirar de reojo a aquello que da esquinazo a esa identidad generalizada. Por ello, cada frase de su obra está obligada a hacer horas extras; cada formulación debe convertirse en una pequeña obra maestra o milagro dialéctico, que detiene un pensamiento justo en el segundo en el que se disuelve y desaparece dentro de sus contradicciones. Como el de Benjamin, su estilo se basa en constelaciones, cada expresión es una especie de adivinanza cristalizada de la que no se puede deducir necesariamente la siguiente, una economía fuertemente intrincada de *aperçus* epigramáticos en la que cada parte es de alguna manera autónoma, aunque tenga una intrincada relación con sus compañeras. Se supone que todos los filósofos marxistas son pensadores dialécticos; pero en el caso de Adorno uno puede sentir el sudor y el esfuerzo de este modo de proceder en cada frase, en un lenguaje apisonado contra el silencio, en donde el lector que no ha acabado aún de registrar uno de los lados de una proposición se encuentra con que inmediatamente se propone lo contrario.

En manos de ciertos pensadores menos sutiles que Adorno, la queja de que vivimos en una especie de hiato insalvable entre el concepto y la cosa se convierte en un cierto error categorial. ¿Por qué los pensamientos deberían ser como cosas, hasta el punto, pongamos por caso, de identificar la noción de libertad con un hurón? Detrás de este plano nominalista en el que las palabras violan la *quiddidad* de las cosas, una concepción que dista mucho de las propias reflexiones de Adorno, subyace una nostalgia por el jardín feliz en el que cada objeto viste su propia palabra de la misma manera que cada flor exhala su peculiar aroma. Pero que el lenguaje universalice es un hecho que forma parte de su ser, no un hiato o una limitación de la que esperemos ser algún día curados. No es un defecto de la palabra «pie» que se refiera a más pies que a los dos míos, y que no se preocupe por la peculiaridad de mi par. Lamentarse por la falta de particu-

laridad del lenguaje es algo tan fuera de lugar como quejarse porque no sea posible sintonizar la Copa del Mundo en una lavadora. El concepto de una cosa no es una especie de pálida copia mental de ella, algo desgraciadamente privado de la vida material de la cosa, sino un conjunto de prácticas sociales: un modo de hacer algo con la palabra que denota la cosa. Un concepto no se parece más a un objeto de lo que el uso de una llave inglesa es una llave inglesa. La poesía pugna por fenomenalizar el lenguaje, pero esto, como ve Adorno, es contraproducente, dado que cuanto más intenta ser como la cosa, más se convierte en una cosa con derechos propios, y ésta acaba por asemejarse al objeto tanto como una ardilla a un mercado de esclavos. Quizá sea una pena el hecho de que carezcamos de una palabra que capture el aroma incomparable del café: que nuestro hablar aparezca marchito y anémico, lejos del gusto y la sensación de la realidad. Pero, ¿cómo una palabra, algo tan opuesto a un par de narices, puede llegar a captar el aroma de nada?, ¿y por qué es malo que no lo haga?

No se trata de sugerir, por otro lado, que Adorno está equivocado en creer que nuestros conceptos están reificados o son inadecuados, desprendidos de nuestra práctica material; de hecho, es precisamente en su preocupación por devolver el pensamiento al cuerpo, por prestarle algo de la sensación y la plenitud del cuerpo, en donde él se revela como un pensador estético en el sentido más tradicional de la palabra. Sin embargo, su obra proclama un cambio trascendental de énfasis dentro de esa tradición: las señales que el cuerpo hace a Adorno no son primariamente de placer sino de sufrimiento. Bajo la sombra de Auschwitz, en la más absoluta miseria física o en formas humanas que están en las últimas, es como el cuerpo vuelve a imponerse en el mundo enrarecido de los filósofos. En *Dialéctica negativa* señala:

> Si el pensamiento no se mide con lo más extremo, con lo que se hurta al concepto se convierte de manera anticipada en algo de la misma naturaleza que el acompañamiento musical con el que las SS gustaban de ahogar los gritos de sus víctimas[3].

Incluso esta intolerable agonía, por supuesto, debe de alguna manera implicar la idea de un bienestar placentero, ya que ¿cómo podríamos medir el sufrimiento sin una norma implícita de ese calibre? Ahora bien, si hay alguna base sobre la que construir algún tipo de historia universal, no es la de un cuento de felicidad acumulativa, sino, como indica Adorno, la del relato que va de las piedras lanzadas

3. *Ibid.*, p. 365.

con hondas a la bomba de megatones. «El Uno y el Todo que sigue rodando hasta el día de hoy —con unos cuantos recesos para tomar aire— sería desde un punto de vista teológico el absoluto del sufrimiento»[4]. Hay de hecho, como reconoció Marx, una singular historia global en cuyo tejido se entretejen todos los hombres y las mujeres, desde la Edad de Piedra a *La guerra de las galaxias*; pero se trata de un cuento de escasez y opresión, no de éxito: una fábula de continua catástrofe, como afirma Adorno. A pesar de las acciones depredadoras de la razón instrumental, el cuerpo ha sobrevivido; pero en los campos de la muerte nazis esas acciones depredadoras alcanzaron su obra más mortífera. Para Adorno, no puede haber ninguna historia verdadera después de un acontecimiento de este tipo: un crepúsculo o secuela en los que el tiempo todavía se sigue desplazando, indiferente, vacío, pese a que la humanidad ha llegado a un punto final. Para un judío como Adorno, sólo perdura el misterio culpable de que uno, gracias a un descuido, aún siga con vida. Desde este punto de vista, la política adorniana del cuerpo es precisamente el reverso de la de Bajtin: la única imagen del cuerpo que no es una mera mentira blasfema es la del cuerpo austero y esquelético, la pobre criatura bífida de la humanidad que bien supo ver Beckett. Durante el despertar nazi, toda la preocupación estética por la sensación, por la vida inocente de las criaturas, se había desfigurado irreversiblemente, pues el fascismo, como Adorno señala en *Minima moralia*, «era la sensación absoluta [...] En el Tercer Reich el horror abstracto de las noticias y el rumor se disfrutaban como el único estímulo capaz de suscitar un resplandor momentáneo en el debilitado sensorio de las masas»[5]. Bajo esas condiciones, la sensación se convierte en algo con valor de *shock*, una mercancía vacía de contenido: ahora todo puede ser placer, al igual que el desensibilizado adicto a la morfina echará mano de cualquier otra droga. Postular el cuerpo y sus placeres como una categoría afirmativa incuestionable es una peligrosa ilusión en un orden social que reifica y regula el placer corporal para sus propios fines con la misma impiedad con la que coloniza la mente. Cualquier regreso al cuerpo que no acierte en reconocer esta verdad dentro de sus cálculos no será otra cosa que *naive*; y es mérito de Adorno el que, siendo consciente de esto como era, no se echara para atrás en su intento de redimir lo que el llama «el momento somático» de la percepción, esa dimensión irreductible

4. *Ibid.*, p. 320.
5. Th. W. Adorno, *Minima Moralia*, London, 1974, p. 237 [*Minima moralia*, trad. de J. Chamorro, Akal, Madrid, 2003].

que acompaña cada uno de nuestros actos de conciencia, pero que nunca se agota en ellos. El proyecto estético no debe ser abandonado, aunque sus términos de referencia hayan sido permanentemente maculados por el fascismo y la sociedad de «masas».

La falta de adecuación entre la cosa y el objeto es significativa por dos motivos. Si el concepto no puede nunca apropiarse del objeto sin dejar un resto, entonces no es menos cierto que el objeto —pongamos por caso, la «libertad»— nunca logra alcanzar la plenitud prometida por el concepto. Lo que nos impide tomar posesión completa del mundo es lo mismo que inviste a éste de una débil esperanza, de una carencia que espolea a la cosa fuera de esa identidad propia que se transfigura en lo que podría haber sido de suyo. La identidad entre concepto y fenómeno es, para Adorno, «la forma primaria de ideología»[6], y Auschwitz confirma el filosofema de la identidad pura como muerte. Sin embargo, para Adorno la historia tiene siempre otra cara, a diferencia de lo que ocurre con los teóricos del presente, cuyo pluralismo parece quedarse en nada cuando llegan a reconocer que la identidad también puede tener su valor:

> En el reproche de que la cosa no es idéntica al concepto anida la nostalgia del concepto de llegar a ser en algún momento idéntico con la cosa. Es así como el sentido de la no-identidad contiene la identidad. La suposición de la identidad en realidad, incluso en la lógica formal, es el elemento ideológico que radica en el pensamiento puro. Sin embargo, aquí se encuentra escondido también el componente de verdad de la ideología: la referencia a que no debe existir ni contradicción ni antagonismo alguno[7].

Sería una perspectiva terrible si los conceptos de libertad o igualdad fueran realmente idénticos a esa pobre parodia que vemos a nuestro alrededor. Nuestras concepciones corrientes de la identidad pueden quedar conmocionadas no sólo por la diferencia, sino también por una identidad que sea diferente: que pertenezca al futuro político, pero que reverbere como un débil eco o una promesa de reconciliación incluso en las identificaciones actuales más paranoicas. Que un pensamiento así sea un escándalo por su mera celebración de la diferencia da la medida de su fuerza subversiva.

El pensamiento dialéctico clásico, para el que «la contradicción es no-identidad bajo el signo de la identidad»[8], es perfectamente ca-

6. Th. W. Adorno, *Negative Dialectics*, cit., p. 148.
7. *Ibid.*, p. 149.
8. *Ibid.*, p. 5.

paz de registrar lo heterogéneo: sencillamente lo mide con sus propios principios de unidad, y, por tanto, considera de forma fría en su interior aquello que antes ha reconocido como irreductiblemente exterior. Lo que extrae del objeto es sólo lo que, en todo caso, era un pensamiento. Adorno, por otro lado, cree en la «dependencia de la identidad de lo no-idéntico»[9], como la teoría de la deconstrucción, que él anticipa casi por completo. Lo indisoluble debe ser llevado a sí mismo mediante conceptos, y no debe ser subsumido bajo una idea abstracta en ese trueque generalizado de la mente que refleja los intercambios igualadores del mercado. Para Adorno, como para Nietzsche, el pensamiento identificatorio tiene sus raíces en los ojos y el estómago, en los miembros y la boca. La prehistoria de esa violenta apropiación de la alteridad es la del predador de los primeros momentos de la humanidad que sale a devorar al no-yo. La razón dominadora es la del «vientre hecho espíritu»[10], y esa rabia atávica contra la alteridad es el sello de todo sublime idealismo. Toda filosofía, incluso la que tiende a la libertad, lleva en sí misma como una urgencia primordial la coerción mediante la que la sociedad prolonga su existencia opresiva. Pero, para Adorno, hay siempre otra historia, y este argumento particular no constituye una excepción. La fuerza de coerción del principio de identidad, instalada en el corazón mismo de la razón ilustrada, es también lo que impide que el pensamiento caiga en el simple libertinaje; y a su peculiar y patológico modo parodia, a la vez que anticipa, cierta reconciliación auténtica entre sujeto y objeto. Lo que se requiere, entonces, es «una crítica racional de la razón, no su destierro o su abolición»[11]: una posición que apenas sorprende en alguien a quien la abolición de la razón le condujo al exilio. Lo que realmente importa es levantar la tapadera de una racionalidad demente sin dejar el más mínimo resquicio para que se cuele algún bárbaro irracionalismo.

Este proyecto nos obliga a pensar de nuevo las relaciones entre lo universal y lo particular. En esta ocasión a la luz de algún otro modelo distinto de esa singular ley que aplana toda especificidad conforme a su imagen y semejanza. Si el estilo de Adorno es tortuoso e inquietante, esto se debe en parte a que esas relaciones son por sí mismas tensas y desapacibles, y siempre parece a punto de quedar desenfocado mientras se abre paso precariamente entre la Escila del ciego particularismo y la Caribdis del concepto tiránico. «El nominalismo irreflexivo»,

9. *Ibid.*, p. 120.
10. *Ibid.*, p. 23.
11. *Ibid.*, p. 85.

escribe, «está tan equivocado como el realismo que dota a un lenguaje falible de los atributos de uno revelado»[12]. El modo de evitar una totalidad opresora es pasando por la constelación:

> No debemos filosofar acerca de lo concreto, sino a partir de ello [...] No hay una progresión escalonada desde los conceptos hasta un concepto más general que los envuelva. En lugar de ello, los conceptos se presentan en una constelación [...] Al reunirse los conceptos alrededor del objeto que hay que conocer, los conceptos determinan potencialmente el interior del objeto. Ellos consiguen en el pensamiento lo que éste necesariamente había suprimido de sí mismo[13].

Sin embargo, por paradójico que suene esto, este rodeo al margen de la totalidad es únicamente posible a través de ella. Si es cierto que «objetivamente, y no sólo a través del sujeto cognoscente, el Todo que expresa la teoría está ya contenido en el objeto individual que ha de ser analizado»[14], esto se debe a que en un mundo cada vez más administrado y manipulado, «cuanto más firmemente la trama cubra de definiciones generales sus objetos, mayor será la tendencia de los hechos individuales a ser transparencias directas de sus universales, y mayor resultado obtendrá quien contempla, precisamente a través de la inmersión micrológica»[15]. Podemos olvidarnos de la totalidad, pero la totalidad, para bien o para mal, no se olvidará de nosotros, incluso en nuestras meditaciones más microscópicas. Si podemos desempaquetar el conjunto a partir del detalle más humilde, vislumbrar la eternidad en un grano de arena, esto es porque habitamos un orden social que tolera la particularidad únicamente como un momento de lo universal. No podemos seguir orientando el pensamiento directamente hacia esa totalidad, pero tampoco debemos rendirnos a un puro juego de la diferencia que sería tan monótono como la autoidentidad más insípida y en realidad, a la postre, indistinguible de ella[16]. Debemos más bien captar la verdad de que el individuo es a la vez más y menos que su definición general, y de que el principio de identidad es siempre contradictorio consigo mismo, al perpetuar la no-identidad bajo una forma dañada y suprimida como una condición de su ser.

Se supone que el lugar en el que lo particular y lo universal se relacionan de un modo más armónico es el arte. Lo estético, como

12. *Ibid.*, p. 111.
13. *Ibid.*, pp. 33 y 162.
14. *Ibid.*, p. 47.
15. *Ibid.*, p. 83.
16. Cf. P. Dews, *Logics of Disintegration*, London, 1987, p. 30.

hemos visto, es esa condición privilegiada en la que la ley del conjunto no es sino las interrelaciones de sus partes. Pero si esto es verdad, entonces cada una de las partes está aún gobernada por lo que de hecho es un sistema total; es este quiasmo de lo estético lo que Adorno tratará de flanquear. En el arte, la emancipación del detalle podría parecer que conduce a una nueva forma de subordinación global; y ciertamente no resulta muy difícil ver cómo esta contradicción corresponde a la naturaleza anfibia de la sociedad burguesa, en la que el ideal de un intercambio de individuos autónomos queda una y otra vez desbaratado por la persistencia de la explotación. La obra de arte se muestra libre desde el punto de vista de sus elementos particulares, pero esos mismos elementos no se muestran libres desde el punto de vista de una ley que, subrepticiamente, los hace formar parte de una unidad. De un modo semejante, el sujeto individual es libre desde el punto de vista del mercado, pero no desde la perspectiva del Estado que de manera violenta o manipuladora salvaguarda la existencia del mercado. Adorno pretende rehacer las relaciones entre lo global y lo específico intentando encontrar en lo estético un impulso de reconciliación entre ambos que quizá nunca aparezca, un anhelo utópico de identidad que debe negarse a sí mismo para no caer en el fetichismo o la idolatría. La obra de arte suspende la identidad sin cancelarla, la tiene en cuenta a la vez que la quebranta, negándose tanto a subrayar el antagonismo como a suministrar un falso consuelo. Por tanto, si este movimiento está siempre diferido, ello se debe menos a algún tipo de condición ontológica del lenguaje que a la prohibición judeo-marxista de formar imágenes o ídolos de un futuro político que, pese a todo, ha de ser objeto del recuerdo.

El arte, por tanto, ofrece una alternativa a un pensamiento, que, para el Adorno de *Dialéctica de la Ilustración*, se ha vuelto genuinamente patológico. Toda racionalidad se torna ahora instrumental, de ahí que el simple hecho de pensar sea, por tanto, una violación y un castigo. La única teoría válida sería la que pensara contra sí misma, la que deshiciera todo acto y alcanzara un frágil atisbo de aquello mismo que niega su propio carácter discursivo. El pensamiento emancipatorio es una enorme ironía, un absurdo ineludible en el que el concepto es a la vez desplegado y desapropiado, no más postulado que superado, en donde la verdad sólo se esclarece en ese borroso fulgor en el que se autodestruye. La utopía del conocimiento se cifraría así en abrir lo no-conceptual a los conceptos sin hacerlo de forma equivalente a ellos; lo que implica que la razón, de algún modo, se tire a sí misma de las orejas, ya que si el pensamiento es intrínsecamente violento, ¿cómo puede el pensamiento que piensa esta verdad no caer víctima del propio crimen que denuncia?

Si el pensamiento emancipatorio es una escandalosa contradicción, lo mismo es, aunque en otro sentido, la racionalidad dominadora que busca poner al descubierto. Hablando en términos históricos, esa misma racionalidad ayuda a liberar al yo de su esclavitud respecto al mito y a la Naturaleza; pero, en razón de una devastadora ironía, el impulso que la dota de autonomía se endurece en una especie de feroz compulsión animal, subvirtiendo la misma libertad que posibilitaba. En la represión de su propia naturaleza en nombre de la independencia, el sujeto se encuentra a sí mismo ahogando la misma espontaneidad que supuestamente iba a quedar liberada por su ruptura con la Naturaleza: de tal modo que el resultado de toda esta fatigosa tarea de individuación es que el yo queda minado desde dentro, así como la identidad implosiona poco a poco en una conformidad vacía y mecánica. La forja del yo es, por tanto, un hecho ambivalente: a la vez emancipatorio y represivo; y el inconsciente está marcado por una dualidad semejante, al prometernos una plenitud sensual de dicha y amenazarnos en todo momento con arrojarnos de vuelta a ese estado arcaico e indiferenciado en el que ya no somos por más tiempo sujetos, y menos aún, sujetos liberados. De ahí que el fascismo nos ofrezca el peor de los mundos posibles: la Naturaleza desgarrada y herida que ha sido pisoteada por una razón autoritaria regresa a modo de venganza como sangre, agallas y tierra, pero, en la más cruel de las ironías, ahora se ha enjaezado a esa misma razón brutalmente instrumental, en el terrible acoplamiento entre un irracionalismo atávico, futurista y salvaje, y el dominio tecnológico. Para Adorno, el yo está hendido por una fisura interna. El nombre para esta experiencia es sufrimiento. ¿Cómo, entonces, se puede combinar la identidad del sujeto, ese momento que constituye su libertad y autonomía, con una sensualidad y espontaneidad sobre las que el impulso de autonomía ha infligido un daño tan grave?

La solución que propone Adorno para este acertijo es lo estético... en la medida en que el arte sea posible en la actualidad. El modernismo es el arte condenado por una muda contradicción interna; y la fuente de este atolladero interno radica en el contradictorio estatus material del arte en el seno de la sociedad burguesa. La cultura está profundamente encerrada dentro del marco estructural de la producción de mercancías; pero un efecto de esta situación es que se ha liberado hacia una determinada autonomía ideológica, por lo que es capaz de hablar en contra del mismo orden social del que es cómplice culpable. Es esta complicidad la que espolea al arte hacia la

protesta, pero también es la causa de que esa protesta sea agónica e ineficaz: gesto formal más que airada polémica. El arte sólo puede tener la esperanza de ser válido si brinda una crítica implícita de las condiciones que lo producen: un criterio de validación que, al evocar el privilegiado alejamiento del arte respecto a esas condiciones, se invalida a sí mismo al instante. Inversamente, el arte sólo puede ser auténtico si reconoce en silencio cuánto está comprometido con aquello a lo que se opone; pero llevar esta lógica demasiado lejos implica precisamente minar su autenticidad. La aporía de la cultura modernista radica en su intento lastimero y afligido de volver la autonomía (la libre naturaleza de la obra estética) contra la autonomía (su estatus no funcional como mercancía en el mercado); lo que la desvirtúa en la no-identidad del yo es la inscripción, en su interior, de sus propias condiciones materiales. Podría parecer que el arte debiera suprimirse de forma absoluta —la audaz estrategia de la vanguardia— o quedarse en una indecisión suspendida entre la vida y la muerte, subsumiendo su propia imposibilidad en su seno.

Al mismo tiempo, este déficit o hiato en el corazón mismo de la obra de arte, su imposibilidad para coincidir exactamente consigo misma, constituye la fuente misma de su poder crítico en un mundo en el que los objetos yacen petrificados en la monotonía del ser idéntico, condenados al infierno de no ser nada más que ellos mismos. Es como si Adorno, que nunca estuvo muy extasiado con la vanguardia y al que apenas se le podía oír una palabra amable sobre Bertolt Brecht, echara mano del dilema de la cultura en el capitalismo tardío y lo impulsara deliberadamente a un punto extremo en el que, en virtud de una provocadora inversión, de la propia impotencia del arte autónomo pudiera arrancarse su aspecto más bello: esa victoria arrebatada de las garras de la derrota como privilegio y futilidad vergonzosos del arte es conducida hasta un límite beckettiano y en ese punto comienza a girar sobre su eje para devenir crítica (negativa). Como Beckett, Adorno mantiene un pacto con el fracaso, algo que tanto para el judío como para el irlandés constituye el momento de arranque de toda autenticidad. Una vacuidad artística que sea un producto de las condiciones sociales y, por tanto, parte del problema, puede, en virtud de cierta lógica extraña, llegar a presentarse como solución creativa. Cuanto más sufra el arte esta despiadada *kenosis*, mayor será su poder para hablar de su época histórica; cuanto más vuelva a las cuestiones sociales, más elocuente se volverá desde un punto de vista político. Hay una dimensión perversamente contraproducente en esta estética, que sigue el ejemplo de una notable contradicción de la cultura «autónoma»: el hecho de que la independencia del arte respecto

a la vida social le dota de una fuerza crítica que esa misma autonomía intenta cancelar. «La neutralización», comenta Adorno, «es el precio social que paga el arte por su autonomía»[17]. Cuanto mayor sea su disociación social, más escandalosamente subversivo y más completamente absurdo será el arte. Para el arte, hacer *referencia* a algo, incluso cuando protesta, significa volverse al instante cómplice con aquello a lo que se opone: la negación se niega a sí misma porque no puede evitar postular ese mismo objeto que desea destruir. Cualquier enunciado positivo está bajo sospecha por el mero hecho de serlo; consecuentemente, con lo que uno se queda es con la más pura huella del propio gesto de negación, lo que nunca debe desviarse de un elevado nivel de forma y dirigirse hacia algo tan bajo como el contenido. Así es como Adorno acaba ensayando, mediante una nueva inflexión, todos los clichés reaccionarios que generalmente giran en torno al arte comprometido, denostando su supuesto esquematismo y reduccionismo. Las obras políticamente más profundas son, por consiguiente, las que guardan un absoluto silencio sobre la política, del mismo modo que, para algunos, los mejores poetas son aquellos que nunca han mancillado su genio con nada tan sórdidamente determinado como un poema.

Para Adorno, todo arte encierra un momento de utopía:

> Incluso en la obra de arte más sublime se encierra un «debería ser de otro modo» oculto [...] al igual que los objetos y las obras de arte, eminentemente construidos y producidos, incluso los literarios, apuntan a una práctica de la que se abstienen: la creación de una vida justa[18].

A causa de su presencia pura, los artefactos brindan testimonio de la posibilidad de lo no-existente, suspendiendo una existencia empírica degradada y, por tanto, expresando un deseo inconsciente de cambiar el mundo. Ahora bien, si todo arte es izquierdista —un optimismo que no es sino la otra cara del pesimismo político de Adorno—, cualquier fragmento es igualmente indistinto. El *Ensayo sobre el hombre* de Pope debe ser, para Adorno, políticamente progresista, quizá incluso más que *Madre coraje*, dado que Adorno por lo general se abstiene de extender a la vanguardia revolucionaria esa absolución

17. Th. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, London, 1984, p. 325 [*Teoría estética*, trad. de F. Riaza, Taurus, Madrid, 1971].

18. Th. W. Adorno, «Commitment», en E. Bloch *et al.*, *Aesthetics and Politics*, London, 1977, p. 194 [«Compromiso», en *Notas sobre literatura*, trad. de A. Brotons, Akal, Madrid, 2003].

de sus pecados de contenido que da por supuesta en el arte en general. Simplemente en virtud de sus formas, el arte habla a favor de lo contingente, lo material y lo no-idéntico, rinde testimonio de los derechos de los oprimidos frente a la patología compulsiva del principio de identidad; redibuja las relaciones entre lo intelectivo y lo perceptivo, y, en una vena kantiana, es semejante al concepto sin ser realmente uno, lo que libera un potencial mimético y no conceptual. El artefacto vuelca la balanza entre sujeto y objeto en el lado de este último, expulsando el imperialismo de la razón en virtud de una receptividad sensible hacia la cosa; contiene, por tanto, una huella mimética en la memoria, la huella de una afinidad ecuánime entre humanidad y naturaleza que anticipa alguna reconciliación futura entre lo individual y lo colectivo. Como «una integración no-regresiva de las divergencias», la obra de arte trasciende los antagonismos de la vida cotidiana sin prometer abolirlos; es, por tanto, quizá, «el único medio que le queda a la verdad en una época de terror y sufrimiento incomprensibles»[19]. En él sale a la luz la irracionalidad oculta de una sociedad racionalizada, pues el arte es un fin «racional» en sí mismo, mientras que el capitalismo está irracionalmente constituido de esta forma. El arte tiene algo de lógica paratáctica, semejante a esas imágenes oníricas que combinan rigor y contingencia; de ahí que se pueda decir que representa una razón a-racional opuesta a una racionalidad irracional. Aunque opera como una refutación implícita de la razón instrumental, no es una simple negación de ella; en cambio, revoca la violencia infligida por esa razón mediante la emancipación de la racionalidad de su presente confinamiento empírico, y así se muestra como el proceso a través del cual la racionalidad se critica a sí misma sin que por ello sea capaz de superarse.

De todos modos, sería muy erróneo imaginar que Adorno afirma la cultura modernista sin criticarla, ensalzándola frente a una sociedad de dominación. Por el contrario, el arte no está de ningún modo libre del principio de dominación, que toma la forma interior de su impulso regulativo y constructivo, ese impulso que le dota de unidad e identidad provisionales. Cuanto más trate la obra de arte de liberarse a sí misma de determinaciones externas, más sujeta estará a principios de organización que ella misma postule, que imiten e interioricen la ley de una sociedad administrada. Irónicamente, la «pureza» de la obra de arte modernista se toma de las formas técnicas y funcionales de un orden social racionalizado: el arte resiste frente a

19. Th W. Adorno, *Aesthetic Theory*, cit., p. 27.

la dominación por su respeto al individuo sensual, pero se revela una y otra vez como un aliado ideológico de esa misma opresión. La «espiritualización» del artefacto corrige esa opresión real, pero está, a su vez, secretamente modelada de acuerdo con esa misma estructura, y se asimila ella misma a la Naturaleza ejerciendo un dominio ilimitado sobre sus materiales. El arte, por tanto, libera lo específico, pero también lo reprime: «El ritual de la dominación de la naturaleza sigue en marcha»[20]. No es una totalidad resuelta, pero al llevar en su interior el impulso de pulir las discontinuidades, toda construcción artística tiende necesariamente a la ideología.

Es más, si el arte, como todo lo demás, está sujeto a la ley de la cosificación, no puede evitar un cierto fetichismo. La trascendencia del artefacto radica en su poder para dislocar las cosas de sus contextos empíricos y reconfigurarlos en la imagen de la libertad; pero esto significa también que las obras de arte «matan lo que objetivan, arrancándolo de su contexto de inmediatez y vida real»[21]. La autonomía del arte es una forma de reificación mientras reproduce aquello que resiste; no puede haber crítica sin la objetivación del espíritu, pero también la crítica puede caer en el modo de cosificación amenazando así con deshacerse a sí misma. Dado que la cultura modernista a la que se adhiere Adorno no puede evitar postularse a sí misma como independiente de toda condición material de producción, no puede dejar de perpetuar insidiosamente la falsa conciencia; pero el carácter fetichista de la obra es también una condición de su verdad desde el momento en que su ceguera respecto al mundo material del que forma parte la capacita para romper el hechizo del principio de realidad. Si el arte es siempre izquierdista, es también siempre conservador, reforzando la ilusión de un dominio del espíritu separado «cuya impotencia práctica y complicidad con el principio de un desastre no salvado son dolorosamente evidentes»[22]. Lo que gana en un aspecto, lo pierde en otro; si elude la lógica de una historia degradada, entonces debe pagar un alto coste por su libertad, parte del cual es la reproducción involuntaria de esa misma lógica.

El arte para Adorno es, por tanto, menos algún tipo de dominio idealizado del ser que una contradicción encarnada. Todo artefacto opera contra sí mismo de un modo decidido, y en toda una variedad de formas. Pugna por una autonomía pura, pero sabe que sin un momento heterogéneo no sería nada, desvaneciéndose en el aire. Es

20. *Ibid.*, p. 74.
21. *Ibid.*, p. 193.
22. *Ibid.*, p. 333.

a la vez ser-para-sí-mismo y ser-para-la-sociedad, siempre simultáneamente él mismo y algo diferente, algo extrañado de su historia a través de la crítica, aunque incapaz de tomar posesión de una posición ventajosa más allá de ella. Renunciando a intervenir en lo real, la racionalidad artística se identifica con una cierta inocencia preciosa; pero al mismo tiempo, dado que en todo arte se oyen los ecos de la represión social, se vuelve culpable precisamente porque rehúsa intervenir. La cultura es a la vez verdad e ilusión, percepción y conciencia falsa. Como todo espíritu, padece del engaño narcisista de existir por sí mismo, pero lo hace de una manera que propone negar todas las falsas exigencias de esa autoidentidad en el mundo de mercancías que lo rodea. El engaño es el modo genuino de existencia del arte, lo que no significa lo mismo que concederle permiso para *defender* el engaño. Si el contenido de la obra de arte es una ilusión, es en cierto modo una ilusión necesaria, y por ello no miente: el arte es verdad en la medida en que representa una ilusión de lo no-ilusorio. *Postulándose* a sí mismo como una ilusión, pone de manifiesto que el marco de las mercancías —al que pertenece— es irreal, obligando así a la ilusión a servir a la verdad. El arte es una alegoría de felicidad no-desilusionada: al que se añade la condición de que esta situación no puede alcanzarse del todo, dado que una y otra vez rompe la promesa del bienestar que presagia.

En todas estas modalidades, el arte encierra a la vez verdad e ideología. Al liberar a los individuos de la lógica de la identificación, se presenta ante nosotros como una alternativa al valor de cambio, pero así nos persuade a confiar crédulamente en que hay cosas en el mundo que no pueden ser objeto de intercambio. Como una forma de juego, es a la vez progresista y regresivo, y nos suspende durante un momento de bendición sobre los imperativos de la práctica, aunque sólo para devolvernos a una ignorancia infantil de lo instrumental. Los artefactos se escinden contra sí mismos, aparecen a la vez determinados e indeterminados. En ningún lugar se hace esto más patente que en la discrepancia existente entre sus instantes miméticos (materiales-expresivos) y racionales (constructivo-organizativos). Uno de los numerosos aspectos paradójicos del arte es cómo la acción de hacer algo puede suscitar la apariencia de algo que no se ha hecho; los materiales «naturales» que imita la obra de arte y las formas «racionales» que los regulan serán siempre divergentes, constituyendo una pérdida o disonancia en el propio corazón de la obra. Mediada la una través de la otra, estas dos dimensiones del artefacto son, sin embargo, no-idénticas, lo que permite al aspecto mimético del arte aportar una crítica implícita de las formas estructurales con

las que está entreverado[23]. Pero esta sutil discordancia, que es cuestión que afecta a la lógica objetiva de la obra, lo separa del dominio de una intención singular de autoría, lo libera y conduce a la autonomía y, por ello, permite que se convierta en una imagen de una posible reconciliación futura. En una llamativa ironía, es la falta de reconciliación interna de la obra de arte la que la enfrenta a un mundo empírico reificado y sostiene, por tanto, la promesa de una armonía social futura. Toda obra de arte pretende ser la totalidad que nunca puede llegar a ser; no hay nunca, *pace* Lukács, una mediación culminada de lo particular y lo universal, lo mimético y lo racional, sino siempre una separación entre ambos aspectos que la obra intentará cubrir lo mejor que pueda. Los artefactos, según Adorno, están cargados de inconsistencias, batallas campales entre el sentido y el espíritu, erigidos con fragmentos que se resisten, tenaces, a la incorporación. Sus materiales siempre librarán una batalla contra la racionalidad dominadora que los desgarra de sus contextos originales y pretende unificarlos a costa de sus momentos cuantitativamente diferenciales. La determinación artística completa, en la que cada elemento de la obra tendría el mismo valor, se colapsaría en una contingencia absoluta. La obra de arte es, por tanto, centrípeta y centrífuga a la vez, un retrato de su propia imposibilidad, y da testimonio del hecho de que la disonancia es la verdad de la armonía.

Un caso así, sin embargo, no debe ser confundido con esa ingenua alabanza a la inefable individualidad en la que la deconstrucción posterior, menos comprometida políticamente, ha terminado degenerando en algunas ocasiones. Aunque Adorno es el apologista de la diferencia, la heterogeneidad y lo aporético, está lo suficientemente comprometido con las luchas políticas de su época como para ser capaz de columbrar algo más que un engaño metafísico en valores humanos tan fundamentales como la solidaridad, la simpatía mutua, la apacibilidad, la comunicación fructífera, la amabilidad: valores sin los cuales incluso el orden social más explotador no podría conseguir reproducirse a sí mismo, pero que están singularmente ausentes del discurso desencantado y pospolítico de la rama más cándida del pensamiento antitotalizador. La teoría adorniana, por decirlo en otras palabras, mantiene en una tensión extrema posiciones que en la teoría cultural contemporánea se han terminado consagrando como antagónicas. La deconstrucción actual nada tiene que decir o se mues-

23. Un excelente tratamiento sobre esta cuestión es el que da P. Osborne en «Adorno and the Metaphysics of Modernism», en A. Benjamin (ed.), *The Problem of Modernity: Adorno and Benjamin*, London, 1988.

tra reticente ante la noción de solidaridad: un valor sin el que ningún cambio social significativo puede siquiera concebirse, pero que la deconstrucción, siguiendo a Nietzsche, tiende a combinar con una conformidad cobarde con la ley. Por otra parte, a la obra de un Jürgen Habermas se le podría achacar el error contrario: poner una confianza demasiado optimista en una sabiduría colectiva normativa. En verdad, nadie podría superar el ánimo antitotalizador de un pensador que declara sin ambages que el Todo es lo falso; pero Adorno es también un teórico demasiado dialéctico como para imaginar que toda unidad o identidad son, por tanto, inequívocamente terroristas. El orden social dado no es sólo una cuestión de identidades autoopresivas; es también una estructura de antagonismo, a la que se podría oponer críticamente una determinada noción de identidad. Buena parte del pensamiento posestructuralista confunde un sistema social conflictivo con uno monolítico, de modo que sólo puede concebir el consenso o la colectividad como opresiones. El propio caso de Adorno es mucho más matizado:

> Mientras rechaza con firmeza la apariencia de reconciliación, el arte se aferra de la misma manera a la idea de reconciliación en un mundo antagónico [...] sin una perspectiva de paz, el arte sería falso, tan falso como es cuando anticipa un estado de reconciliación[24].

Si es cierto que «el impulso de la individualidad artística por sumergirse en el conjunto refleja el deseo de muerte por desintegrarse en la naturaleza»[25], no lo es menos que una obra de arte que se disolviera en la pura diversidad perdería «cualquier sentido de lo que hace al individuo realmente singular. Las obras que están en un flujo constante, que son una pluralidad carente de unidad, se vuelven por esta razón demasiado homogéneas, demasiado monótonas, demasiado indiferenciadas»[26]. La pura diferencia, por decirlo en pocas palabras, es tan vacía y tediosa como la pura identidad. Un arte que fracasa a la hora de presentar sus elementos como *determinados* en su carácter irreconciliable neutraliza su fuerza crítica: no se puede hablar de diferencia o disonancia sin una configuración provisional de las particularidades en cuestión, que, de otra manera, no sería disonante o conflictiva, sino meramente inconmensurable. En *Dialéctica negativa* escribe Adorno:

24. Th. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, cit., pp. 48 y 366.
25. *Ibid.*, p. 78.
26. *Ibid.*, p. 273.

> Lo distinto aparecerá divergente, disonante, negativo, mientras la estructura de nuestra conciencia nos obligue a aspirar a la unidad, esto es, mientras mida lo que no es idéntico con su pretensión de totalidad[27].

Los artefactos están internamente irreconciliados por una cierta reconciliación, y es esa reconciliación la que les hace irreconciliables con la realidad empírica: «La oposición determinada de toda obra de arte a la realidad empírica presupone su coherencia interna»[28]. A no ser que la obra tenga algún tipo de identidad frágil y provisional, uno no puede hablar de su capacidad de resistencia política. Aquellos que de una manera indiscriminada demonizan conceptos como unidad, identidad, consenso o regulación han olvidado que todos ellos, después de todo, tienen diferentes modalidades que no son igualmente represivas. Desde el punto de vista de Adorno, la forma «racional» del arte permite una «síntesis no represiva de lo disperso [...] lo mantiene en su condición difusa, divergente y contradictoria»[29]. La no-identidad es constitutiva de la obra de arte, pero esta no-identidad «es opaca sólo para los anhelos de la identidad de hacerse total»[30], y una pura singularidad es una abstracción total. Los rasgos generales de la obra de arte emergen de sus mínimas especificaciones; pero esto no es razón para autorizar un exorcismo brusco del concepto, que únicamente nos rendiría al hechizo del objeto en bruto. El principio de individuación, recuerda Adorno, tiene sus límites al igual que cualquier otro, y ni éste ni su opuesto deberían ser elevados a un plano ontológico. «El dadaísmo, como gesto deíctico del puro «esto», era tan universal como los pronombres demostrativos»[31].

Adorno toma de Kant la idea de que, a pesar de que la obra de arte es de hecho una clase de totalidad, no es una que pueda ser pensada dentro de los marcos conceptuales al uso. La estética kantiana postula una imbricación peculiar entre la parte y el todo, una intimidad que puede ser entendida de dos modos opuestos. O el Todo no es más que un producto obediente de los elementos particulares, y se genera sin cesar a partir de ellos; o su poder es ahora más penetrante y está mejor fundado que nunca, porque estructura todo elemento singular como su forma. Desde este punto de vista, el mismo

27. Th. W. Adorno, *Negative Dialectics*, cit., pp. 5-6.
28. Th. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, cit., p. 225.
29. *Ibid.*, p. 207.
30. Th. W. Adorno, *Negative Dialectics*, cit., p. 153.
31. Th. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, cit., p. 259.

intento de dar el salto a una «mala» totalidad zozobra en su opuesto. Kant abre un camino hacia un modo distinto de pensar la totalidad, pero permanece atrapado dentro de una lógica más tradicional; Adorno lleva a un límite extremo el privilegio que Kant confiere a lo individual, e insiste en su obstinación ante cualquier fuerza que le ofrezca integración. El concepto de constelación puede, por tanto, ser entendido como grito político reivindicativo: «¡Todo el poder para lo particular!». Sin embargo, la estética de Adorno incorpora este programa izquierdista de autogobierno democrático en un modelo de dominación más clásico: algunas veces entiende la «racionalidad» de la obra de arte como no represiva, otras subraya su connivencia con la burocracia. Lo que podría deshacer las implicaciones «totalitarias» de la estética de Kant es la idea de afinidad o mímesis: las correspondencias no sensibles entre rasgos dispares del artefacto, o, más generalmente, las filiaciones tanto de afinidad como de alteridad entre sujeto y objeto, humanidad y naturaleza, que pueden aportar una racionalidad alternativa a la instrumental. Uno, incluso, podría llamar a esta mímesis *alegoría*, ese modo figurativo que hace referencias mediante la diferencia, preservando la relativa autonomía de un conjunto de unidades de sentido a la vez que sugiere una afinidad con otro campo de significantes. Y aunque este modelo no es abordado por Adorno como explícitamente político, no deja de encerrar con toda seguridad implicaciones políticas significativas. Con esto quiero decir, por ejemplo, que las relaciones entre la lucha de clases y la política sexual no podrían ser concebidas bajo la idea de «totalidad expresiva» de la que hablaba Lukács, sino de una manera mimética o alegórica, en un conjunto de correspondencias que, al igual que la constelación, toma totalmente la medida de la alteridad y la disparidad. Si una teoría así no da tregua a los totalizadores simbólicos, no menos será objeto de resistencia por aquellos para los que la afinidad o la correspondencia sólo pueden ser imaginadas como «cierre» tiránico.

«Una humanidad liberada», escribe Adorno, «no sería ya una totalidad»[32]. A diferencia de muchos de sus juicios, ésta es una proposición marxista impecable. Para Lukács, la totalidad ya existe en principio, pero aún no ha llegado a su verdadero ser. El realismo literario prefigura ese día feliz, recreando cada fenómeno en la imagen de la esencia que contradice. Para Adorno, las cosas son más bien lo contrario: hay, de hecho, aquí y ahora, un sistema total que integra todo desde abajo de un modo despiadado, pero emancipar la no-identidad de sus voraces fauces sería transformar esta situación miserable en una «constelación» histórica futura, en la que la identidad racional estaría constituida por ese hiato en el interior de cada individualidad capaz de abrirse a la inconquistable alteridad de sus compañeros. Un orden político así estaría tan lejos de un régimen «totalitario» como lo estaría de una distribución caprichosa de mónadas o de un flujo de pura diferencia; es en este sentido en el que existe una base para la política en Adorno, del mismo modo que dudosamente puede encontrarse en muchos de sus sucesores en el ámbito teórico. Adorno no abandona el concepto de totalidad, pero lo somete a una mutación materialista; y esto equivale a transformar el concepto tradicional de lo estético, volviéndolo en contra de sí mismo redimiendo, en la medida de lo posible, sus aspectos proto-materialistas de su idealismo totalizador. Por tanto, esta operación es, a su vez, una suerte de alegoría acerca de cómo la promesa de la Ilustración burguesa —la igualitaria interrelación de individuos libres y autónomos— puede ser salvada de la razón dominadora que es su cómplice contradictorio.

A la luz de este proyecto, el juicio apresurado de Jürgen Habermas de que la dialéctica negativa no conduce a ninguna parte parece seguramente demasiado severo[33]. De hecho, el propio Habermas aplaude en algún lugar a Adorno y al colega de éste, Max Horkheimer, por la sensatez con la que su crítica de la razón rechaza ensombrecerse en la rotunda renuncia de lo que la Ilustración proyectaba en principio, aunque inútilmente, con el concepto de razón[34]. Hay, sin embargo, quienes argumentan que, dado que Adorno y Horkheimer habían visto a dónde había conducido la racionalidad en la Alemania nazi, esta negativa a renunciar a la razón era ridícula o más impresionante si cabe. Otros afirman que, dado que habían visto las letales consecuencias de abandonar la razón, su rechazo a hacer lo mismo era completamente comprensible. Habermas reconoce que Adorno no desea abandonarse en dirección al incómodo callejón sin salida de una razón dirigida contra sí misma; él simplemente desea aguantar en la contradicción performativa de una dialéctica negativa, permaneciendo así fiel a los ecos de una razón no instrumental casi olvidada perteneciente a la prehistoria. Como su gran ejemplo, Samuel Beckett, Adorno escoge ser pobre pero honesto: prefiere su-

32. Th. W. Adorno, *The Positivist Dispute in German Sociology*, London, 1976, p. 12 [*La disputa del positivismo en la sociología*, trad. de J. Muñoz, Grijalbo, Barcelona, 1973].

33. P. Dews (ed.), *Jürgen Habermas: Autonomy and Solidarity*, London, 1986, p. 91.

34. *Ibid.*, pp. 154-155.

frir las restricciones de ese lugar teorético tan angosto en el que está como prisionero antes que traicionar un sufrimiento más fundamental de la humanidad pasando por alto estas dolorosas maniobras. Para preservar los jirones desgarrados de autenticidad después de Auschwitz hay que mantenerse obstinadamente escindido entre los cuernos de un dilema imposible: ser consciente de que el abandono de la utopía es tan traicionero como la esperanza en ella, de que las negaciones de lo real son tan indispensables como ineficaces, de que el arte es a la vez precioso e inútil. Adorno hace de la vulnerabilidad agonizante virtud, como si ésa fuera la única honestidad posible en estos tiempos. Del mismo modo que en la obra de Paul de Man, aquí la autenticidad, si es que existe, radica tan sólo en el gesto mediante el que uno, de una manera irónica, se separa de todos los compromisos inevitablemente no-auténticos, y abre un espacio entre el sujeto empírico degradado y lo que hubiera podido ser alguna vez el sujeto trascendental en el caso de que este último no hubiera sido completamente minado por el primero[35]. Para De Man, el único acercamiento que podemos hacer a la trascendencia clásica es una infinita ironía autorreflexiva en una época en la que el vértigo debe servir como principio de veracidad. En el desplazamiento del capitalismo antiguo al actual, el sujeto liberal humanista está, en efecto, pasando un mal momento, de ahí que deba prepararse ahora para sacrificar su verdad y su identidad en aras de su libertad, una separación que la Ilustración hubiera considerado ininteligible.

Adorno y De Man comparten, de hecho, una característica importante: su reacción exagerada al fascismo. Hablar de reacción exagerada a una política de ese tenor podría sonar extraño, pero es perfectamente posible. Adorno fue una víctima del fascismo; De Man, así lo podría parecer, fue un simpatizante durante cierto tiempo. Los que afirman que hay una continuidad entre las primeras y las últimas encarnaciones de Paul de Man están en su derecho de hacerlo; pero la continuidad en cuestión es en gran parte negativa: el último De Man reacciona de un modo extremo a sus compromisos anteriores. El De Man tardío, traumatizado por la filosofía del significado trascendente, de la fundamentación metafísica y la inexorable totalización con la que había comulgado en otro tiempo, cae en un ahíto escepticismo liberal que se acerca de alguna manera al propio pesimismo político de Adorno, aunque carente del frágil impulso utópico de este último. Ambas figuras parecen afligidas, por razones muy diferentes, por una culpa histórica paralizante, como si prefiriesen exponerse a la impotencia, al punto muerto y al fracaso antes que arriesgarse a caer en el dogmatismo de la afirmación. Ambas posturas, por otro lado, han incorporado siempre en cierta medida su propia desesperanza, un gesto que, entre otras cosas, les hará vulnerables ante determinadas acusaciones impacientes.

35. Cf. P. de Man, «The Rhetoric of Temporality», en Íd., *Blindness and Insight*, Minneapolis, 1983, p. 214 [*Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, ed. y trad. de H. Rodríguez Vecchini y J. Lezra, Universidad de Puerto Rico, 1991].

En *Minima moralia*, esa bizarra conjunción de intuición penetrante y de lamento patricio, Adorno, en uno de sus pesados arranques de nostalgia anti-tecnológica de *haut bourgeois*, llora la desaparición en la civilización moderna de puertas que se cierren «tranquila y discretamente»:

> ¿Qué significa para el sujeto que no haya más ventanas con hojas que abrir, sino sólo paneles corredizos que empujar; que no haya sigilosos picaportes, sino pomos giratorios; que no haya vestíbulos; ningún umbral frente a la calle, ni muros alrededor de los jardines? [...][36].

Uno intuye, incluso antes de que el ojo haya viajado a la frase siguiente, que aparecerá una referencia a los nazis, lo que sucede inmediatamente: «En los movimientos que las máquinas exigen a sus usuarios está ya lo violento, lo brutal y el constante atropello del maltrato fascista». Que el hombre que, de manera tan atenta, pudo olfatear ejemplos, de Brecht a Chaplin, de la banalización del fascismo, se permita por su parte esta constelación trivial sugiere que deberíamos evaluar con cierta prudencia las respuestas políticas de una antigua víctima del fascismo. En un sentido, nadie podría merecer más autoridad y respeto; en otro, el horror de esa experiencia se cierne sobre la última obra de Adorno a modo de una perspectiva capaz de distorsionar e iluminar al mismo tiempo. Se podría decir algo parecido de Paul de Man, a pesar del carácter tan diferente de su implicación en el periodo nazi. Su pensamiento último debe ser examinado a la luz de los primeros pasos de su carrera de un modo semejante a como las declaraciones de un positivista o de un conductista deben ser consideradas en el contexto de su rechazo de un temprano evangelicalismo.

En la actualidad todo el mundo parece aceptar que la experiencia que Adorno tuvo del fascismo le condujo tanto a él como a otros miembros de la Escuela de Frankfurt a travestir y confundir algunas

36. Th. W. Adorno, *Minima Moralia*, cit., p. 40.

de las estructuras de poder específicas del capitalismo liberal y a proyectar las amenazadoras sombras de la primera clase de régimen sobre las instituciones del segundo, en realidad bastante distintas. Gran parte de la misma confusión quedó como herencia de alguna que otra teoría posestructuralista, con su peligrosa combinación indiscriminada de órdenes disciplinarios de poder, formas de opresión y modalidades de ley muy divergentes. La impresionante sutileza de las disquisiciones de Adorno sobre el arte es inversamente proporcional a la grosera bidimensionalidad de algunas de sus impresiones políticas. De hecho, estas dos facetas de su pensamiento están muy entremezcladas, en la medida en que una política derrotista genera una estética muy rica en términos compensatorios. Incluso entonces, a pesar de todo, no debemos olvidar que el pesimismo histórico de Adorno está siempre atemperado por una visión de la sociedad equitativa, por mucho que ésta se encuentre hecha jirones y raída. En la parte final, de corte benjaminiano, de *Minima moralia* se dice:

> El único modo que queda aún de practicar la filosofía responsablemente a la vista de la desesperación es intentar contemplar todas las cosas como se presentarían desde el punto de vista de la redención. El conocimiento no tiene más luz que la que derrama sobre el mundo la redención; todo lo demás no es más que reconstrucción, mera técnica. Se hace preciso configurar perspectivas a la luz de las cuales el mundo se presente trastocado, enajenado, mostrando sus grietas y fisuras, tan indigente y deformado como aparecería un día bajo una luz mesiánica[37].

No puede haber duda de que Adorno cree a pies juntillas en la posibilidad de una buena sociedad, ya que, de lo contrario, ¿cómo podría experimentar la miseria de su ausencia de un modo tan intenso? Su desesperación, por tanto, es siempre un asunto intrincadamente relativo, del mismo modo que su notable elitismo cultural queda profundamente atemperado por la celeridad que pone de manifiesto para atacar tanto a un representante de la alta cultura como una simple manifestación de la industria cultural.

Hay, quizá, dos Adornos distintos: uno es, de algún modo, más derrotista que el otro. Su obra puede ser leída como una retirada de la pesadilla de la historia hacia el seno de la estética, no poco hay en sus escritos que justifica esta visión. Es esta la parte de su obra que ha sido más fácilmente caricaturizada: Beckett y Schönberg como la solución a la hambruna del mundo y a la amenaza de la destrucción

37. *Ibid.*, p. 247.

nuclear. Éste es el Adorno que deliberadamente ofrece como solución lo que forma parte claramente del problema: el homeópata político que nos inocula la enfermedad como cura. Este Adorno nos pide sencillamente que subsistamos bajo la presión casi intolerable de un pensamiento absurdo y que se dinamita a sí mismo, un pensamiento ante el que todos los constructores de sistemas desmesurados han de humillarse, y que en su extrema incomodidad nos mantiene leales a altiva distancia del meollo característico de la historia humana. Pero está también el otro Adorno, el que aún espera que atravesemos lo estético para llegar a algún lugar innombrable en el otro lado: el teórico para el que lo estético nos proporciona un paradigma más que un desplazamiento del pensamiento político emancipatorio[38].

En *Dialéctica negativa*, Adorno habla explícitamente en contra de la tentativa de estetizar la filosofía. «Una filosofía que intentara imitar el arte, que aspirarse a convertirse ella misma en una obra de arte, se suprimiría a sí misma»[39]. En otras palabras: no se debe perseguir una solución schellingiana. En otro lugar del libro, sin embargo, Adorno escribe acerca de la filosofía, con una vena digna de Schopenhauer, como «la verdadera hermana de la música [...] su estado de suspensión no es sino la expresión genuina de su carácter inexpresable»[40]. Como lo placentero y lo sensual, lo estético no es algo, insiste Adorno, accidental a la filosofía; hay algo así como un aspecto cómico en el hecho de percibir la distancia del pensamiento respecto al objeto y, sin embargo, hablar de él como si uno lo tuviera aferrado entre sus manos; de ahí que la teoría deba representar de algún modo hasta el final esta discrepancia tragicómica, poniendo en un primer plano su carácter inconcluso. En la medida en que es una forma de pensamiento que el objeto ha de eludir en todo momento, hay algo bufonesco en este monarca de las humanidades. Pero si bien Adorno pretende estetizar la teoría en estilo y forma, no está dispuesto a anular la cognición, dado que «el conocimiento de lo real y el juego son los dos polos de la filosofía» y «la afinidad [de la filosofía] con el arte no le autoriza a tomar prestado argumentos del arte, y menos aún en forma de intuiciones que son consideradas como prerrogativas del arte por los bárbaros»[41]. El concepto teorético, sin

38. Para el uso que hace Adorno de lo estético como paradigma político, cf. A. Wellmer, «Reason, Utopia and the *Dialectic of Enlightenment*», en R. J. Bernstein (ed.), *Habermas and Modernity*, Cambridge, 1985 [*Habermas y la modernidad*, trad. de F. Rodríguez Martín, Cátedra, Madrid, 1994].
39. Th. W. Adorno, *Negative Dialectics*, cit., p. 15.
40. *Ibid.*, p. 109.
41. *Ibid.*, p. 15.

embargo, no debe abandonar el anhelo sensual que anima lo artístico, incluso si tiende a negar ese anhelo. «La filosofía no puede ni evadir esa negación ni someterse ante ella; es ella la que debe emprender el esfuerzo de superar el concepto por medio del concepto»[42].

Para Adorno, la cuestión no es estetizar la filosofía, en el sentido de reducir la cognición a la intuición, puesto que, según él, el arte es en sí mismo una forma peculiar de racionalidad. Donde *hay* que estetizar la teoría es en su acercamiento a lo individual; el arte no excluye exactamente al pensamiento sistemático, sino que más bien le proporciona un modelo de receptividad sensible hacia lo concreto. Esto, sin embargo, plantea un intrigante problema: ¿cómo puede la filosofía aprender de lo estético si en términos generales esto último es estrictamente intraducible al pensamiento discursivo? Lo estético parece ofrecerse así como paradigma para un pensamiento que negaría la posibilidad de que aquél fuera traducido. El arte muestra lo que no puede decir la filosofía; pero entonces o la filosofía nunca será capaz de articular esta experiencia, en cuyo caso la estética tiene escasa relevancia para ella; o puede aprender a expresar lo inexpresable, en cuyo caso dejaría de ser teoría para convertirse en una forma artística. El arte, por tanto, parece a la vez la consumación y la ruina de la filosofía: el horizonte al que cualquier pensamiento auténtico debe aspirar de modo asintótico, aunque al precio de dejar de ser pensamiento en cualquier sentido tradicional del término. Por otra parte, del desplazamiento de lo teorético a lo estético, de la racionalidad dominadora a la mimética, no puede deducirse una ruptura definitiva, desde el momento en que, como hemos visto, el propio arte contiene un inevitable momento de dominación. La deconstrucción que la teoría hace del arte nunca es un completo éxito, de modo que la filosofía seguirá viviendo dentro de su otro.

Al igual que el modernismo artístico presenta la imposibilidad del arte, del mismo modo la estética modernista de Adorno señala el punto en el que la tradición de la estética más excelsa es conducida hasta un punto extremo de autodestrucción, dejando entre sus ruinas un puñado de pistas crípticas a modo de lo que podría quedar más allá de ella. Sin embargo, este minado de la estética clásica se produce desde el *interior* de la estética, y debe mucho a las líneas de fragilidad que la arrojan a la crisis. Adorno sigue ocupando los terrenos más elevados de la teoría estética en lugar de descender, como hace Habermas, a las llanuras más hospitalarias de una racionalidad comunicativa. En lugar de sofocar, Adorno ahoga; en todos los tramos de su obra se respira un aire demasiado enrarecido como para sostener un considerable crecimiento biológico. Adorno, por utilizar una observación de Brecht, ni comienza con lo bueno viejo ni con lo malo nuevo, sino con lo malo viejo, partiendo de una historia atormentada y torturada desde sus comienzos. Si hacemos caso a *Dialéctica de la Ilustración*, hasta Odiseo era un individualista burgués, del mismo modo que Adán, ciertamente, era otro. La única esperanza auténtica es la que brota del conocimiento de que las cosas han sido atroces desde siempre, una esperanza cuyo riesgo es suprimir ese conocimiento y volverse inauténtica. Sólo permaneciendo fiel al pasado seremos capaces de liberarnos de esta terrorífica tenaza, una fidelidad que siempre puede paralizarnos. Se trata del problema de cómo uno es capaz de sentir alivio y mantener la fe al mismo tiempo que sufre cuando uno está siempre amenazando con competir con el otro. Cuando Adorno afila el acero, lo hace como un cirujano herido: médico y paciente a la vez; y sus heridas, como podría haber dicho Wittgenstein, son las magulladuras que uno recibe en su intento de alzar su cabeza contra los límites del lenguaje. La única cura para nuestra enfermedad es que empeore: que las heridas infligidas a la humanidad a causa de su propia locura se infecten y que nadie cuide de ellas, puesto que, sin su silencioso testimonio para nuestra grave situación histórica, olvidaremos incluso la necesidad de un remedio y nos refugiaremos en la inocencia. El deshilachado vacío al que ha conducido la razón depredadora en nuestra naturaleza interior debe mantenerse abierto, ya que sólo en este hueco podrá crecer algo más creativo: con lo único con lo que podremos llenarlo será la ilusión. En el peor de los casos, las cosas, como nos recuerda *Macbeth*, cesarán o resurgirán de nuevo. Adorno emplaza su escritura en este punto de indecisión, preparado para no dar su apoyo ni siquiera a la posibilidad. Como Freud, sabe que los individuos nunca se sentirán contentos bajo el yugo de la ley, que el principio de la estética tradicional es una falacia; y esta fricción entre la parte y el todo es fuente tanto de esperanza como de desesperación, ese desgarrón sin el cual nada puede ser único o completo, pero que puede conseguir diferir esa totalidad hasta el día del juicio final. Lo estético, en otros tiempos una especie de resolución, deviene ahora escandalosa imposibilidad; y el movimiento más irónico que hace Adorno será desplegar esta misma imposibilidad como un mecanismo para renovar una tradición de la que es el último y débil suspiro. Del mismo modo que el pensamiento debe viajar más allá de sí mismo, la estética también debe trascenderse a sí misma, vaciarse de sus órdenes autoritarias y

42. *Ibid.*

de sus instintos ofensivamente afirmativos hasta que no deje detrás de ella sino una fantasmal huella en negativo de sí misma, que es quizá lo más cerca que podremos estar de la verdad.

Cada generación, escribe Benjamin, ha recibido en herencia un «*débil* poder mesiánico»[43]. El historiador revolucionario somete a escrutinio el pasado a la luz de este frágil impulso salvífico, avivando los rescoldos de esperanza que quedan aún entre las cenizas. Adorno es lo suficientemente cabalístico como para descifrar los signos de redención en los lugares más extrañamente insospechados: en la paranoia del pensamiento de la identidad, en los mecanismos mercantiles del valor de cambio, en las líneas elípticas de Beckett o en el repentino chirrido de un violín de Schönberg. La historia está anegada de deseos de justicia y bienestar, clama por el juicio final, y se esfuerza por derrocarse a sí misma; está jalonada por débiles poderes mesiánicos, si uno aprende a encontrarlos en los lugares menos obvios. Pero siempre hay, por supuesto, otra historia. Si Adorno puede detectar el anhelo de felicidad en un edicto burocrático, es también hábil hasta deprimirnos para discernir la rapacidad que acecha en el interior de los gestos más edificantes. No puede haber verdad sin ideología, ni trascendencia sin traición, ni beneficio que no se consiga a costa de la felicidad de otro. Si la madeja de la historia está hilada de un modo tan fino, tirar de cualquier hilo supone arriesgarse a desenmarañar un extraño designio con el fin de deshacer un intrincado nudo. La textualidad, en el caso de Adorno y de algunos teóricos posteriores, se torna entonces causa de inercia política; la praxis es un asunto grosero y obtuso, que nunca cumplirá con la exquisitez y riqueza en matices de las intuiciones teoréticas. No deja de ser significativo que esta doctrina arnoldiana* siga aún viva y goce de buena salud en nuestros días, de vez en cuando en los círculos más «izquierdistas».

No tiene sentido decir, sin embargo, que ni Adorno ni Webern harían nunca nada a favor de la economía mundial. Él lo sabía mejor incluso que nosotros, por eso estaba más preocupado en restregarnos por la cara lo ridículo de sus doctrinas que en defenderlas. Por decirlo de un modo zen, sólo después de haber abrazado el absurdo podemos alcanzar la iluminación. Si algunos teóricos posteriores han sido

43. W. Benjamin, «Theses on the Philosophy of History», en H. Arendt (ed.), *Illuminations*, London, 1973, p. 256 [«Tesis sobre la filosofía de la historia», en *Discursos interrumpidos* I, trad. de J. Aguirre, Taurus, Madrid, 1973].

* Referencia a Matthew Arnold [*N. de los T.*].

capaces de poner en práctica este estilo provocativo más eficazmente que el propio Adorno, es porque carecen de su profundo sentido para la responsabilidad política. Adorno reconoció la necesidad de ese estilo; pero nunca dejó de meditar tampoco sobre su intolerable privilegio, que es el rasgo que le separa de la generación posterior a Auschwitz. Si ironizó y fue ambiguo, no fue por una débil animosidad *more nietzscheano*, sino por poseer un corazón pesado. No deja de ser irónico que su nostalgia intelectual *haut bourgeois*, con todo su malestar mandarín y su visión abiertamente unilateral, se una a las filas de Mijail Bajtin y Walter Benjamin como uno de los tres teóricos culturales más creativos y originales que haya producido jamás el marxismo.

14

DE LA *POLIS* AL POSMODERNISMO

Permítasenos contar, de forma un tanto grosera y a modo de fábula, una especie de relato weberiano. Imaginemos una sociedad de un pasado indeterminado, en una situación previa al ascenso del capitalismo, tal vez incluso antes de la Caída, con toda seguridad antes de la disociación de la sensibilidad, cuando las tres grandes cuestiones de la filosofía —¿qué podemos saber?, ¿qué debemos hacer?, ¿qué es lo que consideramos bello?— aún no se habían escindido y distinguido entre sí. O lo que es lo mismo, una sociedad en la que las tres grandes regiones de lo cognitivo, lo ético-político y la estética libidinal todavía se encontraban en gran medida entremezcladas. El conocimiento aún estaba sometido a ciertos imperativos morales —había algunas cosas que no se debían saber— y no se contemplaba como una dimensión simplemente instrumental. La pregunta ético-política —¿qué tenemos que hacer?— no se consideraba sólo una cuestión de intuición, de decisión existencial o de preferencia inexplicable, sino que implicaba un conocimiento riguroso de lo que somos y de la estructura de la vida social; de tal suerte que había un modo de describir nuestra identidad a partir del cual sería posible colegir lo que deberíamos o podríamos llegar a ser. El arte no estaba tan marcadamente separado de la dimensión ético-política, sino que era uno de sus medios principales; y tampoco era fácilmente distinguible de lo cognitivo, porque podía ser visto como una forma de conocimiento social, conducido dentro de ciertos marcos normativos éticos. Disponía de funciones cognitivas y tenía consecuencias ético-políticas.

Imagínese luego que, con el tiempo, todo esto cambió. La serpiente entró en el jardín, las clases medias empezaron su ascenso; los

pensamientos se separaron de los sentimientos, hasta el punto de que nadie pensaba ya con el tacto; y la historia comenzó su larga marcha hacia el señor George Bush. Las tres grandes áreas de la vida histórica —conocimiento, política, deseo— se desacoplaron; cada una de ellas se convirtió en un asunto especializado, autónomo, circunscrito a su propio ámbito. El conocimiento se emancipó de sus constricciones éticas y comenzó a operar a través de sus propias leyes internas y autónomas. Bajo el nombre de ciencia, dejó de mantener una relación natural con la ética o la estética, y empezó en esa medida a perder contacto con el valor. Fue en esa época cuando los filósofos comenzaron a descubrir que uno no podía deducir valores de los hechos. Para el pensamiento clásico, responder a la cuestión «¿Qué tengo que hacer?» implicaba hacer referencia al lugar real de uno en el seno de las relaciones sociales de la *polis*, y a los derechos y responsabilidades que conllevan. El lenguaje normativo estaba estrechamente ligado al cognitivo. Ahora, sin embargo, las respuestas a la pregunta de por qué debemos ser morales se tornan no cognitivas; o bien: debes ser moral porque, ¿no se siente uno bien siendo bueno? O también: debes ser moral porque es moral serlo. Ambas respuestas, aunque de modos muy diferentes, se sirven del modelo de la estética, que al filo de esta época estaba por tanto flotando a la deriva en su propio espacio autónomo; de este modo era posible apelar a una especie de modelo de autonomía ética. En estas condiciones tanto la moral como la estética, ambas sumidas en profundos problemas, podían ayudarse mutuamente. El sistema cultural se separó del sistema económico y del político para convertirse en un fin en sí mismo. En realidad, el arte no podía menos de ser un fin en sí mismo; a decir verdad, parecía haber dejado de tener ya otro fin.

Esta historia, sin embargo, podría parecer otra consabida evocación nostálgica de la sociedad orgánica, pero en realidad no lo es. Pues, ¿por qué deberíamos presuponer que la condición entremezclada de estos tres discursos era a la sazón positiva? En realidad, liberado del yugo de las constricciones teológicas, el conocimiento puede ahora tener camino expedito y experimentar con aquello que antaño era tabú, no confiando ya en ninguna autoridad que no sea la de sus propios poderes críticos y escépticos. La ciencia pasa a propiciar un ataque revolucionario contra los hombres de Estado y los supremos sacerdotes en nombre del bienestar humano y de la independencia intelectual. La investigación ética puede dejar de estar sometida exclusivamente a las riendas del aparato eclesiástico, pues ahora es libre para plantear cuestiones relativas a la justicia y dignidad humanas más allá de su angosto radio de acción. El arte, por su parte,

puede dejar de comportarse como el simple lacayo del poder político, jurando fidelidad sólo a su propia ley; un fenómeno que no es excesivamente problemático, toda vez que las condiciones reales que permiten que esto ocurra —la autonomización de la cultura— también impiden que la potencial libertad subversiva del arte tenga una excesiva influencia en las restantes áreas de la vida social. El arte pasa a significar una pura dimensión suplementaria, esa región marginal de lo afectivo-instintivo-no instrumental que una racionalidad reificada tiene problemas en incorporar. Ahora bien, precisamente porque se ha convertido en un enclave aislado, puede actuar a modo de una válvula de seguridad, una sublimación de esas extensiones de la psique que de otro modo serían peligrosas.

El momento del que estamos hablando no es otro que la Modernidad, ese momento marcado por la disociación y la especialización de estas tres esferas cruciales de actividad. Es entonces cuando el arte se independiza de lo cognitivo, lo ético y lo político. Sin embargo, el modo por el que llega a serlo no deja de ser paradójico: consigue, curiosamente, la autonomía frente a las restantes esferas *integrándose* en el modo capitalista de producción. Cuando el arte deviene artículo de consumo, se libera de sus anteriores funciones sociales tradicionales —las relacionadas con la Iglesia, la Corte y el Estado— y pasa a conquistar la libertad anónima característica del espacio del mercado. Entonces existe no para cualquier público específico, sino sólo para aquellos que disponen del gusto para apreciarlo y del dinero para comprarlo. En la medida en que existe para nada y para nadie en particular, puede decirse que existe para sí mismo. Si es «independiente» es porque ha sido engullido por la producción de artículos de consumo.

Aunque el mismo arte puede ser un objeto de interés progresivamente marginal, la estética no lo es. A decir verdad, uno está tentado a manifestar más o menos exageradamente que la estética nace en el momento real en el que desaparece el arte como fuerza política, y florece en el cadáver de su relevancia social. Pese a que la producción artística en cuanto tal desempeña una función cada vez menos importante en el orden social (Marx nos recuerda que la burguesía no dispone en absoluto de tiempo para ello), lo que sí es capaz de legar a ese orden, por así decirlo, es un cierto modelo ideológico que puede ayudar a salir de esta situación desastrosa —un desastre que ha excluido el placer y el cuerpo, ha reificado la razón y ha vaciado por completo la moralidad—. La estética brinda la posibilidad de invertir esta división del trabajo, conectando de nuevo estas tres regiones entre sí, aunque cobrándose un precio demasiado alto por su genero-

sidad: permite la interrelación de estos discursos engullendo de manera efectiva los otros dos. Todo debe ahora convertirse en estética. La verdad, lo cognitivo, se convierte en aquello que satisface la mente o en lo que nos ayuda a movernos alrededor de nosotros de la manera más conveniente. La moralidad deviene cuestión de estilo, placer e intuición. ¿Cómo debe vivir uno su vida de manera adecuada? Convirtiéndose uno mismo en un artefacto.

Resta finalmente la cuestión política. Aquí, la herencia estética puede dar un giro a la izquierda o a la derecha. El giro a la izquierda: verdad a secas, conocimiento y moralidad, es decir, nada más que ideología, y vivir lujosamente en el juego libre, sin fundamento, de los poderes creativos personales. El giro a la derecha, de Burke y Coleridge a Heidegger, Yeats y Eliot: olvido del análisis teórico, apego al individuo en su particularidad, visión de la sociedad como un organismo que se funda a sí mismo, cuyas partes se entremezclan milagrosamente sin conflicto, pero también sin ninguna necesidad de justificación racional. Piensa con la carne y la sangre. Recuerda que la tradición siempre es más sabia y rica que el pobre y miserable yo. Es esta línea de descendencia, en una de sus ramas, la que terminará desembocando en el Tercer Reich. Todo empieza con la obra de arte, y todo termina con un espantapájaros en el campo.

La tradición de la izquierda estética, de Schiller y Marx a Morris y Marcuse tiene mucho que decir al respecto: el arte como crítica de la alienación, como realización ejemplar de los poderes creativos, como reconciliación ideal de sujeto y objeto, de lo universal y lo particular, de la libertad y la necesidad, de la teoría y la práctica, del individuo y de la sociedad. Todas estas nociones podrían ser también utilizadas por la derecha política; pero mientras la burguesía permanece en su fase progresiva, este estilo de pensamiento sobrevive como un utopismo poderosamente positivo. Desde las postrimerías del siglo XIX, sin embargo, esta herencia comienza a atrofiarse, he aquí el momento del modernismo. El modernismo es uno de los herederos de esta estetización izquierdista, pero la recoge de un modo negativo: el arte, por decirlo con la expresión elocuente de Adorno, como «conocimiento negativo de la realidad». Si el modernismo en el arte, y, más tarde, la Escuela de Frankfurt y el posestructuralismo en el campo de la teoría, han ayudado a remover los fundamentos es porque la tradición estética más positiva ha sido desplazada de la escena al encontrar el sistema demasiado poderoso para derribarlo. En este momento nos adentramos en el marco del capitalismo tardío, un régimen a primera vista totalmente reificado, racionalizado y administrado. Dado que no puedes ponerlo al borde del desastre mediante

algún tipo de operación orgánica, quizá puedas intentarlo en cambio con un grito silencioso, ese grito que en el famoso cuadro de Munch desgarra el rostro vacío de la solitaria figura y no cesa de reverberar alrededor del lienzo. La estética se convierte así en la estrategia guerrillera de la subversión secreta, de la resistencia silenciosa, de la negación obstinada. El arte pulverizará la forma tradicional y el sentido, porque las leyes de la sintaxis y de la gramática son las leyes del Estado. Bailará sobre la tumba del relato, la semántica y la representación, celebrará la locura y el delirio, hablará como una mujer, disolverá toda dialéctica social en el libre flujo del deseo. Su forma se trocará en su contenido... una forma que reniega de toda semántica social y que sólo es capaz de brindarnos un destello de algo muy parecido a la libertad. Pero al mismo tiempo un arte de este tipo será miedoso y miserable, falso, sin expresión y apático, demasiado viejo como para acordarse de los tiempos en los que existían un orden, una verdad y una realidad, un arte, incluso, hasta cierto punto, esclavizado nostálgicamente a aquella época.

Desde el Romanticismo hasta el modernismo, el arte se esfuerza por sacar partido de la autonomía a la que le ha obligado su cómodo estatus, haciendo de una terrible necesidad, virtud. La autonomía, en su sentido más urgente —la falta de función social— se ha emancipado y adquirido una autonomía en un sentido más productivo: el arte como deliberado repliegue sobre sí mismo, como gesto mudo de resistencia frente a un orden social que, en palabras de Adorno, apunta una pistola hacia su cabeza. La autonomía estética se convierte en una suerte de política negativa. El arte, como la humanidad, es completa y gloriosamente inútil, quizá la única forma de actividad que aún queda por reificar e instrumentalizar. En la teoría posestructuralista esta posición se materializará en una huella o aporía, en ese inefable resquicio de diferencia que elude cualquier clase de formalización, ese vertiginoso momento de error, caída o *jouissance* en el que uno puede vislumbrar, de una manera necesariamente vacía e incomunicable, algo que se escapa de la cárcel metafísica. Una verdad así, como podría haber dicho Wittgenstein, puede ser mostrada, pero no dicha; una estética negativa de este tipo deja entrever, pues, una base demasiado débil como para poder fundamentar una política.

Parece entonces que sólo queda una ruta libre, la de un arte que rechazase la estética. Un arte en contra de sí mismo, capaz de confesar la imposibilidad del arte, como esas teorías posmodernistas tan de moda que proclaman la imposibilidad de la teoría. Un arte, de hecho, que deshaga toda su deprimente historia, que acuda a un lugar anterior incluso al de su propio comienzo, anterior a la aurora de

la propia categoría de estética, e intente hacer caso omiso a su manera de ese momento del nacimiento de la Modernidad en el que lo cognitivo, lo ético-político y lo libidinal-estético una vez se escindieron. Esta vez, sin embargo, no intentará hacerlo a la manera de los pensadores estéticos de izquierdas, esto es, colonizando estéticamente las otras dos regiones, sino mezclando lo estético en los otros dos sistemas, en una tentativa de conectar de nuevo el arte con la praxis social.

Ésta es la tarea de la vanguardia revolucionaria. La vanguardia proclama: no puedes hacerlo con la estética, la estética forma parte del problema, no es su solución. El problema del arte es el propio arte, por lo tanto tengamos un arte que no sea arte. Abajo con las bibliotecas y museos, pintemos los cuadros en los pijamas de la gente, leamos la poesía con megáfonos en los patios de las fábricas, hagamos que el público llegue a los teatros cuando la obra haya acabado, abandonemos los estudios de los artistas y entremos en las fábricas (como hizo realmente parte de la vanguardia bolchevique) para crear objetos útiles para los trabajadores.

Para pensadores estéticos negativos como Adorno, esta situación es una verdadera catástrofe, puesto que si el arte dinamita los contornos formales que lo demarcan y extrañan de la vida cotidiana, ¿no ocurrirá que su único éxito radicará en la pérdida y la neutralización de sus contenidos críticos? ¿Cómo es posible que una mecedora constructivista, perfectamente diseñada, funcione como crítica? Desde este punto de vista, la vanguardia no es sino el último ejemplo de nuestro viejo amigo: el infantilismo de ultraizquierda, niños rebeldes que buscan hacer pupa a unos padres que no se impresionan con tanta facilidad.

De algún modo, todo esto puede ser reconstruido en los términos de una progresión narrativa. En primer lugar, en un momento un tanto *naif*, uno imagina que es capaz de subvertir el orden existente con un puñado de contenidos estéticos. Pero precisamente porque esos contenidos son inteligibles, traslúcidos, fieles a las leyes de la gramática, se vuelven víctimas de la misma lógica social a la que se oponían. Puede que parezca radical, pero no es más que arte. Puede representar algo ajeno a todo gusto, pero sólo lo hace con esa escrupulosa fidelidad que satisface el pornográfico apetito de realidad propio de la clase media. De tal modo, uno puede deshacerse del contenido y quedarse únicamente con la forma, que si bien en su momento más positivo muestra una promesa de felicidad y reconciliación orgánica, en su momento más negativo traza una afilada línea de oposición inarticulada respecto a lo dado. Cualquier forma de ese tipo,

con todo, caerá al instante bajo el juicio de lo que Marcuse llamó alguna vez «cultura afirmativa»: lo que hay de genuinamente artístico en el arte, incluso si eso ahora se convierte en una cuestión puramente formal, produce una espuria forma de sublimación que sujetará y confiscará las mismas energías que espera liberar, a saber, la energías dirigidas a provocar un cambio político. Tropezamos aquí con la contradicción interna en todo utopismo: el hecho de que sus propias imágenes de armonía amenazan con secuestrar los impulsos izquierdistas que esperan promover. Por ello la forma también debe valer, aunque sea pura y vacía. Y esto nos deja con el anti-arte, un arte del que no puede apropiarse el orden establecido, toda vez que —la astucia final— no es de ningún modo arte. El problema que aquí surge, sin embargo, es que lo que no puede ser objeto de apropiación ni institucionalizado, porque se niega a distanciarse de la práctica social en un primer momento, puede, por esa misma razón, abolir todo punto de arranque crítico respecto a la vida social.

Como ocurre con la línea estética de izquierdas, la vanguardia tiene dos momentos, uno negativo y uno positivo. El aspecto negativo es quizá el más conocido: *shock*, escándalo, los bigotes pintados sobre la Mona Lisa. Era difícil fundamentar una política en este planteamiento, y más aún repetirlo por segunda vez. Esta corriente de la vanguardia reclama la estética negativa del modernismo y destruye el sentido. ¿Qué es, en suma, lo que la burguesía no puede afrontar? La falta de sentido. No des a esto ni a eso ni un ápice de sentido ideológico, ya que si actúas así, seguirás estando en la órbita de la ortodoxia; fíjate, en cambio, en la propia estructura y la matriz del sentido, y confunde a lo ideológico recurriendo al escándalo. Pero existe también un momento positivo en la vanguardia: el de Brecht frente a Dadá. Brecht afirma: a pesar de las típicas jeremiadas lamentándose de que los «Picassos» terminan colgándose en las paredes de los bancos, sí que existe un modo de resistirse a la asimilación del orden establecido. En realidad, afirma esta vanguardia, esto es lo de menos. Si es posible emplazar artefactos revolucionarios en los bancos, eso sólo significa una cosa: no que no se haya sido lo suficientemente iconoclasta o experimental, sino que o bien ese arte no estaba suficientemente enraizado en un movimiento político de índole revolucionaria, o bien sí lo estaba, pero ese movimiento de masas fracasó. ¡Cuánto idealismo existe en el hecho de imaginar que el *arte*, por sí mismo, puede resistirse a toda asimilación! La cuestión de la apropiación tiene que ver con la política, no con la cultura; se trata de quién lleva las de ganar en un momento determinado. Si *ellos* ganan, continúan gobernando, y no cabe ninguna duda de que no hay nada

que no puedan en principio neutralizar y absorber. Si ganas *tú*, ellos no podrán apropiarse de nada, porque serás tú el que te habrás apropiado de ellos. La única cosa que la burguesía no puede asimilar es su propia derrota política. Déjales que cuelguen *eso* en las paredes de sus bancos. La vanguardia negativa intenta evitar esa absorción no produciendo ningún objeto. Que no haya artefactos: tan sólo gestos, *happenings*, manifestaciones, rupturas. No es posible integrar algo que se consume a sí mismo en el momento de su producción. En resumidas cuentas, la vanguardia positiva entiende que la cuestión de la integración permanece o sucumbe en el mismo destino de un movimiento político de masas.

La respuesta que ofrece la vanguardia a lo cognitivo, lo ético y lo estético es bastante inequívoca. La verdad es una mentira; la moralidad apesta; la belleza es una mierda. Y, por supuesto, tiene toda la razón. La verdad es un comunicado de la Casa Blanca; la moralidad es la mayoría moral; la belleza es una mujer desnuda anunciando un perfume. Sin embargo, mira por dónde, están también equivocados. La verdad, la moralidad y la belleza son demasiado importantes como para entregárselas con ese desdén al enemigo político.

Pero la vanguardia fracasó, aplastada bajo la bota del estalinismo y el fascismo[1]. Poco tiempo después, el *Ulises* entraba en los planes de estudio universitarios y Schönberg se acercaba con cierta regularidad a las salas de concierto. La institucionalización del modernismo había comenzado. No obstante, también el orden social al que dio la espalda el modernismo empezó a sufrir rápidas mutaciones. Ya no era sencillamente la «sociedad civil» el ámbito en el que la ambición, la utilidad y la razón instrumental se contraponían a la «cultura»; con el desarrollo del capitalismo consumista, este orden social también se estetizó hasta la médula. Durante un breve espacio de tiempo la estetización al por mayor de la sociedad había encontrado su grotesca apoteosis en el fascismo, con toda su panoplia de mitos, símbolos y espectáculos orgiásticos, su expresividad represiva, sus llamadas a la pasión, a la intuición racial, al juicio del instinto, a la sublimidad del sacrificio de uno mismo y el pulso de la sangre. Sin embargo, durante los años de la posguerra una forma diferente de estetización vino a saturar toda la cultura del capital tardío con su fetichismo del estilo y la superficie, su culto del hedonismo y la técnica, su reificación del

1. Un trabajo clásico sobre la vanguardia es el de P. Bürger, *Teoría de la vanguardia* [trad. de J. García, prólogo de H. Piñón, Península, Barcelona, 1997].

significante y el desplazamiento del sentido discursivo con éxtasis repentinos. En sus estadios tempranos, el capitalismo había marcado profundas distancias entre lo simbólico y lo económico; ahora las dos esferas se habían fusionado de un modo inaudito, en el sentido en que lo económico penetraba hasta la médula del mismísimo terreno de lo simbólico mientras el cuerpo libidinal quedaba encadenado a los imperativos del beneficio. Habíamos entrado, así se nos decía, en la era del posmodernismo.

Partiendo de una perspectiva izquierdista, la defensa del posmodernismo en un pleito podría llevarse a cabo, más o menos, del siguiente modo. El posmodernismo representa el último resurgimiento iconoclasta de la vanguardia, con su trasgresión demótica de las jerarquías, sus subversiones autorreflexivas de la clausura ideológica, su desenmascaramiento populista del intelectualismo y el elitismo. Si todo esto suena demasiado eufórico, uno podría siempre intentar ver el pleito desde el punto de vista del fiscal, atendiendo al consumismo hedonista del posmodernismo, a su filisteo anti-historicismo, a su abandono barato de la crítica y el compromiso, a su cínica tachadura de la verdad, el significado y la subjetividad, a su vacío y reificado tecnologismo.

Cabría sostener que la primera descripción corresponde a determinadas corrientes del posmodernismo, y la segunda, a otras. En realidad, éste es un pleito real, en la medida en que sigue vigente, pero ya aburre. Por ello, un pleito más interesante consistiría en pedir que, en muchas, si no en todas las expresiones posmodernas, ambas descripciones fuesen aplicadas a la vez. Buena parte de la cultura posmoderna es simultáneamente izquierdista y conservadora, iconoclasta y continuista. La causa de ello es una contradicción entre las formas económicas y culturales de la sociedad del capitalismo tardío, o, dicho más sencillamente, una contradicción entre la economía capitalista y la cultura burguesa. La cultura burguesa de cuño humanístico tiende a valorar la jerarquía, la distinción, la identidad exclusiva. Lo que amenaza constantemente con minar esta estructura ordenada en torno a tanta exquisitez no es tanto la izquierda política como las cabriolas de la mercancía. La mercancía, como hemos visto en la obra de Marx, es transgresora, promiscua, polimorfa; en su sublime autoexpansión, en su nivelada pasión hacia el intercambio con lo otro de su clase, paradójicamente desciende a esa superestructura fina y bellamente matizada —llamémosla «cultura»— que, entre otras cosas, tiene la misión de protegerla y promoverla. La mercancía supone la ruina de toda identidad distintiva, conservando astutamente la diferencia del valor de uso pero sólo mediante su sometimiento a esa

igualdad-*in*-diferencia (*sameness-in-difference*), rasgo característico de la moda para Walter Benjamin. Ella transmuta la realidad social en un desierto de espejos, al igual que un objeto contempla su propia esencia abstracta en la imagen especular que le brinda otro, y ese mismo, a su vez, en otro. Atravesando con soberbia indiferencia las divisiones de clase, sexo y raza, de lo elevado y lo bajo, del pasado y el presente, la mercancía aparece como una fuerza anárquica e iconoclasta que se burla de las variedades obsesivas de la cultura tradicional, incluso a pesar de que en algún sentido depende de ellas para asegurar las condiciones estables de sus propias operaciones. Como gran parte de la cultura posmoderna, la mercancía integra lo elevado y lo bajo; pero a la hora de determinar cuán progresista es este gesto nos topamos con una ambigüedad radical, pues la cuestión de un arte «elitista» frente a uno «popular», esto es, un arte distanciado estéticamente de la vida cotidiana enfrentado a otro que abraza los temas que suministra la experiencia común, no puede ser planteada de un modo puramente formal y abstracto, despreciando la clase de experiencia común que está en juego. Un arte capaz de introducirse en el *Lebenswelt* de Las Vegas no puede ser igual que otro que el realizado en las calles de Leningrado. El posmodernismo que responde a las necesidades de una comunidad local, en arte o en arquitectura, es diferente del que sólo se deja influir por el ejemplo del mercado. No hay más virtud inmediata en la «integración» de cultura y vida cotidiana que la que hay en su disociación.

Desde Nietzsche en adelante, la «base» de la sociedad capitalista comienza a entrar en una incómoda contradicción con su «superestructura». Las formas legitimadoras de la alta cultura burguesa, las versiones y definiciones de la subjetividad que ellos no pueden menos de ofrecer, parecen cada vez menos adecuadas para la experiencia del capitalismo tardío, pero, por otra parte, no pueden ser sencillamente abandonadas. La cultura de mandarines que arraigó en la época de la alta burguesía ha sido progresivamente cuestionada por la última evolución de ese mismo sistema social, pero en determinados planos ideológicos sigue siendo ineludible. Es, en parte, ineludible porque el sujeto único, autónomo, idéntico a sí mismo y autodeterminado sigue siendo un requerimiento político e ideológico del sistema, pero, por otro lado, porque la mercancía es incapaz de generar por sí misma una ideología con suficiente legitimidad. Los discursos sobre Dios, libertad y familia, sobre la extraordinaria esencia espiritual del individuo, conservan buena parte de su fuerza tradicional, pero acaban por formar alrededor de ellos algo parecido a un radio de acción poco convincente, máxime dentro de un orden social en el

que el valor empírico más alto es, claro está, el beneficio. Estados Unidos, que, en contraste con los modos ideológicos de Europa, más oblicuos y «naturalizados», tiende a llevar en la solapa su ideología, es un ejemplo particularmente chocante de esta discrepancia, en la que el conflicto entre la charlatanería metafísica de altos vuelos y el hecho de tener los dedos metidos en la caja registradora se vuelve una grotesca evidencia. La preocupante solución radical que planteó Nietzsche ante este dilema —olvidar la metafísica y celebrar sin tapujos la voluntad de poder— ha de ser necesariamente desestimada por la burguesía, puesto que la priva de buena parte de sus formas de legitimación. Es mejor parecer un hipócrita que cavar en el suelo que le sostiene a uno.

Las credenciales que presenta el izquierdismo en un asalto de este tipo contra la cultura elitista son, al menos en esta situación, algo ambiguas. No sólo porque esa misma cultura puede encerrar significados y valores de cierta utilidad para una crítica radical; sino además porque la trasgresión de las fronteras que separan lo elevado de lo bajo, lo esotérico de lo demótico, subyace en la misma naturaleza del capitalismo. Para Marx, forma parte de la dinámica de emancipación de esa sociedad el hecho de desmantelar todos los lugares sagrados, mezclar una pluralidad de idiomas, y arrancar el aura de unicidad de un objeto para sustituirlo por la repetición compulsiva propia de la reproducción mecánica. Como señaló una vez Bertolt Brecht, es el capitalismo el que es radical, no el comunismo. Esto, por supuesto, no significa afirmar que todas las subversiones de la cultura elitista son políticamente inútiles; se trata sencillamente de señalar el grado de complicidad existente entre algunas manifestaciones de ese tipo y el propio sistema capitalista. La sociedad burguesa tiene en muy alta estima la cultura y no dispone de tiempo para ella; atacar un arte secuestrado podría significar así una estrategia genuinamente radical que corriera el riesgo de reproducir la propia lógica a la que se enfrenta. Parece, sin embargo, que esta no es una contradicción ante la cual los apologistas más fervientes del posmodernismo se muestren muy sensibilizados.

Una obra como el *Ulises* de Joyce puede ser extraordinariamente escandalosa y subversiva en su crítica del mito burgués del significado inmanente. Como paradigma de todos los textos anti-auráticos, como reciclaje mecánico de un documento sagrado, el *Ulises* pulveriza este mito erosionando de las distinciones entre lo elevado y lo bajo, lo sacro y lo profano, el pasado y el presente, lo auténtico y lo espurio, y operando con la misma vulgaridad demótica de la propia mercancía. Franco Moretti ha señalado de qué modo tan despiadado el *Ulises* convierte en mercancía su propio discurso, reduciendo la ideolo-

gía burguesa de un «estilo único» a una incesante y aleatoria circulación de códigos empaquetados sin privilegio metalingüístico, una polifonía de fórmulas verbales escrupulosamente «falseadas» e implacablemente hostiles a una «voz personal»[2]. Pues, ¿cuál es el estilo propio de James Joyce? Esta grave reificación del lenguaje, con todo ese modo flaubertiano de esculpir los materiales verbales inertes, es precisamente lo que da pábulo al radicalismo bajtiniano de Joyce, el impacto carnavalesco y dialógico de un idioma sobre otro, del mismo modo que, en el *Finnegans Wake*, el desfondamiento profundamente político del significado único se produce a través de los movimientos de un significante promiscuo que, al igual que la forma misma de mercancía, debe una y otra vez nivelar e igualar las identidades a fin de permutarlas en modos nuevos e inesperados. El mecanismo de cambio o lugar de valor de cambio es aquí el retruécano de un significante múltiple, en cuyo espacio interior, como ocurría con la mercancía misma, se pueden combinar de un modo indiferente los significados más llamativamente disparatados. Es en este sentido en el que Joyce, para adoptar la expresión de Marx, permite que la historia progrese «por su lado malo», comenzando, por decirlo a la manera de Brecht, más por lo malo nuevo que por lo bueno viejo. Sus textos vuelven la lógica económica de la vida capitalista contra sus santificadas formas culturales, y se aferran con tenacidad a una contradicción existente en el seno de la sociedad burguesa tardía entre el ámbito del significado —el orden simbólico en el que la diferencia, la unicidad y el privilegio están a la orden del día— y la esfera de la producción, que irónicamente se sustenta en parte sobre ese orden simbólico. *Ulises* marca el punto histórico en el que el capital comienza a penetrar en las propias estructuras del orden simbólico y a reorganizar el terreno sacrosanto de acuerdo con su propia lógica, degradada, emancipatoria. Es como si *Ulises* y *Finnegans Wake* elevaran una disolución proteica de toda identidad estable desde la base hasta la superestructura, atravesando ese gran circuito de deseo que es la productividad capitalista a través de los dominios del lenguaje, del sentido y el valor; lo que significa colapsar la distinción clásica entre la sociedad civil burguesa y el espacio público de la «cultura», de suerte que la armonía de altos vuelos de la última ya no esté tan pronta a mistificar y legitimar la grosera avidez de la primera.

Apresado como un fantasma vagabundo en la última fase del capitalismo, el humanismo liberal es tan incapaz de morir como de

2. F. Moretti, *Signs Taken as Wonders*, London, 1983, cap. 7.

retornar a la vida. El sujeto centrado y autónomo no es una fantasía metafísica desvencijada, presta a ser dispersada al contacto con la deconstrucción, sino una necesidad ideológica continua que es dejada atrás una y otra vez y descentrada por las operaciones del propio sistema. Esta resaca que se arrastra desde la antigua época liberal de la sociedad burguesa sigue viva y coleando como categoría ética, jurídica y política, pero se encuentra embarazosamente descompuesta ante otras versiones alternativas de subjetividad procedentes aún más directamente de la propia economía del capitalismo tardío. Estos dos tipos de subjetividad son ideológicamente esenciales en diferentes niveles de la formación social, de tal forma que la crítica posmoderna del sujeto, monádico y pleno, puede ser con frecuencia muy radical en un sentido, pero harto complaciente en el otro. Dirigir la lógica de la mercancía contra los imperativos del humanismo moral —esto es, enfrentar la idea de sujeto como una difusa red de dispositivos libidinales transitorios frente a ese agente enérgicamente autodirigido que continúa representando la idea oficial del sistema— es tan inaceptable para los señores que regulan la producción como grato para los directores de ventas.

Una ambivalencia semejante se cierne sobre la cuestión de la historicidad. ¿Es acaso el célebre eclecticismo histórico del posmodernismo, ya sea izquierdista o reaccionario, una nueva puesta en marcha, juguetona y productiva, de la tradición autoritaria o más bien una frívola deshistorización que congela la propia historia para convertirla en una serie de artículos reciclables y reducidos a banalidades? Es prácticamente imposible contestar a esta pregunta sin evaluar antes el significado de la historia en el seno de la última sociedad burguesa: por un lado, tenemos que la sociedad venera la historia como autoridad, continuidad y herencia; por otra parte, no pretende dedicarle ni un segundo. La Historia, como señaló el señor Ford, es una chorrada: una afirmación con la que un marxista no estaría necesariamente en desacuerdo. Todo dependerá, una vez más, de si uno considera el ámbito de lo simbólico o el de lo productivo: la historia que desempeña una función estimable en el primer ámbito está continuamente puesta patas arriba por el ahora existencial o por las ideologías groseramente progresistas del segundo. La «historia» como concepto carece de todo estatus unitario o idéntico a sí mismo en un orden así, lo que explica por qué es difícil evaluar en abstracto la fuerza política inherente a sus ensayos. Walter Benjamin distinguió entre la historia propiamente dicha y lo que él llamó la «tradición», esto es, el relato de los desposeídos. Sólo mediante un ritual de recuerdo revolucionario, elevando la *mémoire involontaire* de Proust

a un plano histórico, podría este peligroso y precario poder de la tradición alzarse en libertad sobre las genealogías de la clase gobernante a las que está encadenado y revivirse como una estrategia para desbloquear el presente político. La nostalgia revolucionaria introduce fisuras en el tiempo, hace añicos su *continuum* vacío y, en un repentino destello de correspondencia surrealista o cabalística, «constela» un momento del presente sacudido por la crisis con un fragmento redimido de la tradición de los oprimidos. Un tema que revela, quizá, una semejanza superficial con el eclecticismo posmoderno, y «superficial» es, sin duda, la palabra correcta. El problema radica en que la tradición de Benjamin no es una especie de historia autónoma y separable que fluya en silencio por debajo del tiempo de la clase gobernante, acechándola espectralmente como su sombra; se trata sencillamente de una serie de crisis o coyunturas recurrentes en el interior de esa temporalidad oficial, de modo que la fragilidad de la hermenéutica histórica radica en saber cómo romper la historia de la clase gobernante sin derramar a su vez los preciosos recursos de la tradición que la acompaña. Benjamin aprecia que hay, con todo, historias diferentes, contradictorias: que no se trata sólo de una cuestión de rotunda oposición binaria entre el peso muerto del pasado y un presente flamantemente nuevo, ya que justo es el pasado lo que nos constituye. «Nosotros los marxistas —señaló en cierta ocasión Lev Trotski— hemos vivido siempre en la tradición», una declaración recibida generalmente con cierta perplejidad por esa clase de izquierdistas políticos para los que «tradición» significa, a bote pronto, más la Cámara de los Lores o el «cambio de guardia» que los cartistas o las sufragistas.

El posmodernismo ha estado siempre dispuesto a cuestionar las concepciones tradicionales de la verdad, y este escepticismo sobre la verdad absoluta y monológica ha producido, en efecto, algunos efectos genuinamente radicales. Pero al mismo tiempo el posmodernismo ha puesto de manifiesto de modo crónico cierta tendencia a caricaturizar las nociones de verdad defendidas por sus oponentes, luchando con meros espantajos cognoscitivos trascendentalmente desinteresados con el objeto de recoger los justificados frutos de su, ya rutinario, derribo. Desde el punto de vista ideológico, una de las estratagemas más poderosas del pensamiento humanista liberal ha sido la de asegurar una determinada relación, supuestamente interna, entre la verdad y el desinterés, de ahí que sea importante que los izquierdistas la destruyan. A menos que tengamos intereses de algún tipo, no veríamos de entrada la necesidad de molestarnos en investigar algo. Pero también es conveniente en gran medida considerar

que todas las ideologías sociales dominantes operan necesariamente de acuerdo con lo absoluto, con conceptos de verdad idénticos a sí mismos, que se deshacen con un simple roce de textualidad, deconstrucción o ironía autorreflexiva. Cualquier antítesis simplista de este tipo pasa por alto la complejidad interna de esa clase de ideologías, que son muy capaces, de cuando en cuando, de ganar para su bando la ironía y la autorreflexividad. Los buenos liberales, bien lo sabía E. M. Forster, deben ser lo suficientemente liberales como para recelar de su condición de liberales. Al igual que sucede en la última Escuela de Frankfurt, buena parte de la teoría posmoderna proyecta la visión de que las ideologías hegemónicas occidentales dependen centralmente de la verdad apodíctica, del sistema totalizado, de la significación trascendental, de la fundamentación metafísica, de la naturalización de la contingencia histórica y de la dinámica teleológica. En efecto, todos estos factores tienen una importancia innegable en la legitimación ideológica, pero interpretados a la luz de ese paradigma fuerte delinean un paradigma ideológico mucho más rígido y «extremo» que el de los discursos sociales internamente diferenciados y contradictorios que hoy nos dominan. La distinción crucial entre la sociedad capitalista liberal y sus formas más patológicas de fascismo queda así peligrosamente oscurecida. Por ejemplo, no hay razón alguna para asumir que todas las ideologías sociales dominantes implican una naturalización penetrante y sistemática de la historia, como parece que ha supuesto toda una línea de pensadores, desde Georg Lukács hasta Roland Barthes o Paul de Man.

«Han convertido en un drama algo que debería ser trivial en estos momentos» —señala Jürgen Habermas, con cierta resignación, hablando de Adorno y Derrida—: «una concepción falibilista de la verdad y del conocimiento. ¡Hasta yo aprendí eso de Popper!»[3]. Si éste es un problema que surge de la preocupación posmoderna o posestructuralista de poner piedras en el camino de la verdad, otro surge de su molesta e indeseable complicidad con algunas de las realidades políticas menos aceptables de la actual sociedad burguesa. A nadie que haya leído un comunicado gubernamental le puede sorprender que la verdad no esté ya de moda. Fraudes tremendos, blanqueos, encubrimientos y medias verdades no son ya necesidades esporádicas y lamentables de nuestra forma de vida, sino necesidades continua y estructuralmente esenciales de la misma. En estas condiciones, los hechos verdaderos —ocultos, suprimidos, distorsionados—

3. P. Dews (ed.), *Jürgen Habermas: Autonomy and Solidarity*, London, 1986, p. 204.

pueden llegar a ser políticamente explosivos por sí mismos; y aquellos que han desarrollado el tic nervioso de poner entre atemorizadas y fastidiosamente distantes comillas términos tan vulgares como «verdad» y «hechos» deberían tener cuidado a la hora de evitar cierta connivencia entre sus elevados gestos teoréticos y las estrategias políticas más banales y rutinarias de la estructura de poder capitalista. La buena vida comienza intentando ver, en la medida de lo posible, la situación tal y como realmente es. No es inteligente empezar asumiendo que la ambigüedad, la indeterminación y la incapacidad de decisión constituyen siempre ataques subversivos contra una certidumbre arrogantemente monológica; más bien al contrario: son la reserva comercial de buena parte de la investigación jurídica y oficial. El desdén patricio que siempre ha manifestado la inteligencia literaria ante fenómenos tan prosaicos como los hechos no es mucho más convincente una vez que toma forma en el marco de una sofisticada teoría textual. Una vez más, pues, las políticas que cuestionan la verdad son, en todos sus aspectos, tan ambivalentes como el propio estatus de verdad en nuestras sociedades. Si la verdad domina con supremacía en el seno del orden cultural y simbólico, parece bastante prescindible en el mercado y en los foros políticos.

El posmodernismo se ha preocupado no menos por desacreditar el concepto de totalidad, y ha retado valiosamente a las diversas versiones idealistas y esencialistas de esta noción que, en el marxismo y en todas partes, ha ido abaratándose desde hace tiempo. Siempre, no obstante, es difícil saber hasta dónde hay que llevar este desmantelamiento de la totalización. Es posible mantener, por ejemplo, que un filósofo como Michel Foucault permanece cautivo de un impulso rigurosamente totalizador, por mucho que haya celebrado la heterogeneidad y la pluralidad. En realidad uno tiene la impresión de que Foucault cree que existen sistemas totales conocidos como «prisiones», como si una cierta entidad unitaria correspondiera al apelativo «Dartmoor»*. Pero, ¿qué es «Dartmoor» aparte de un ensamblaje descentrado de unas u otras celdas, guardianes, técnicas disciplinarias y jeringuillas hipodérmicas? ¿De dónde viene esta implacable urgencia por homogeneizar estas realidades difusas y particulares en un concepto singular? Esforzarnos por eludir esa metafísica totalizadora de la «prisión» arrojaría, por supuesto, implicaciones políticas

* Se trata de una prisión inglesa construida en Princetown (Devonshire) para mantener en cautiverio a los prisioneros de las guerras Napoleónicas. Dartmoor abrió de nuevo sus puertas en 1850 como prisión para convictos de largas penas [*N. de los T.*].

decisivas. Se podría, por ejemplo, no proponer ninguna orientación estratégica dirigida a la llamada «institución total», esto es, ningún debate con el gobernador sobre el «régimen carcelario», ningún contraste entre diferentes tipos de «prisión», ninguna declaración lícita que designara a los prisioneros como un cuerpo colectivo. Pero una totalización semejante no sería nada más que un reflejo invertido de las homogenizaciones implacables del orden gobernante. Eso, si fuera posible hablar de un «orden gobernante», que no lo es. Una micropolítica genuina de la prisión debería ser en todo caso celular.

Siempre es posible, en otras palabras, tropezar con un nominalista más ferviente que uno mismo. Por todos aquellos que consideran que el cuerpo humano no es más que un conjunto desarticulado de órganos, siempre hay uno que considera lo mismo acerca del concepto de órgano. Es como si cualquier pensamiento pudiera aparecer como una totalización ilícita desde el punto de vista de otro, y así en un retroceso potencialmente infinito. Sea cual sea la discusión sobre la «totalidad», no puede llevarse a cabo de este modo. El supuesto descrédito de esta idea es, desde una perspectiva histórica, profundamente irónico. La totalidad surge en un periodo político reciente. Es muy plausible afirmar que el sistema al que se oponen los radicales nunca se había mostrado a sí mismo tan *total* como ahora: donde las conexiones capilares entre la crisis económica, las luchas por la liberación nacional, el resurgimiento de las ideologías protofascistas, el dominio estrecho del Estado, no habían sido nunca tan evidentes. Es precisamente en este momento histórico, en el momento en el que, como ya ha quedado claro, nos enfrentamos realmente a un «sistema total» —que incluso es reconocido como tal por los mismos gobernantes— cuando los elementos de la política de izquierda comienzan a hablar de pluralidad, multiplicidad, circuitos esquizoides, microestrategias y todo lo demás.

Hay, quizá, dos razones fundamentales que justifican este desplazamiento teórico, y una es más digna de crédito que la otra. La razón más fiable es que la mayoría de los conceptos de totalidad que la tradición ha puesto a disposición son, a decir verdad, conceptos censurablemente homogenizadores y esencialistas, conceptos que excluyen con cierta soberbia una serie de luchas políticas cruciales que ellos mismos, por una u otra razón, han decidido que no pueden ser contempladas como «centrales». El desfondamiento de *esta* versión de la totalidad es, por tanto, una tarea política urgente. La razón menos fiable para explicar este cambio es que, hace veinte años, más o menos, la izquierda política descubrió, para consternación suya, que el sistema era en ese momento demasiado poderoso y demasiado totalizador para ser destruido. Una consecuencia de esta triste revela-

ción es aquello que ahora se conoce como posmarxismo, un nombre que se utiliza para designar más a los que, pasando por el marxismo, han salido de él y han llegado a alguna otra parte, que a aquellos liberales de clase media que, habiendo estado exactamente en el mismo punto en el que estuvieron siempre, se han puesto de moda de repente. El posmarxismo y el posmodernismo no son en absoluto reacciones a un sistema que ha mitigado, desarticulado y pluralizado sus operaciones, sino precisamente lo contrario: reacciones a una estructura de poder que, siendo en cierto sentido más «total» que nunca, tiene por ahora la capacidad de desarmar y desmoralizar a buena parte de sus rivales. En una situación así es a veces reconfortante y conveniente imaginar que, al final, no hay «totalidad» que derrumbar, como podría haber dicho Foucault. Es como si, habiéndose extraviado temporalmente el cuchillo de cortar el pan, uno afirmara que la rebanada ya está cortada. El término «pos», si tiene algún sentido, significa «lo mismo de siempre», *más aún si cabe*.

La estética, como hemos visto, nace en parte como respuesta a una nueva situación en la incipiente sociedad burguesa, en la que los valores aparecen preocupante y misteriosamente carentes de fundamentación. Desde el momento en que las realidades de la vida social padecen la reificación, ya no parecen ofrecer un punto de arranque adecuado para discursos valorativos, que coherentemente pasan ahora a flotar a la deriva en su propio espacio idealista. Mientras el valor ha de fundamentarse a sí mismo o bien fundarse en la intuición, la estética, como hemos visto, brinda un modelo para ambas estrategias. Surgidos de algún espacio afectivo o metafísico, los valores no pueden ya seguir estando sometidos a la investigación y argumentación racional; se hace difícil, por ejemplo, decir de mis deseos que son «irracionales», en el sentido, tal vez, de que obstaculizan ilícitamente los derechos justos de otros.

Es justo esta estetización del valor la que ha sido heredada por las corrientes contemporáneas del posmodernismo y el posestructuralismo. Como resultado de ello ha surgido una nueva clase de trascendentalismo, en el que los deseos, las creencias y los intereses ocupan ahora aquellos lugares *a priori* que estaban tradicionalmente reservados para el Espíritu del Mundo o el yo absoluto. Se puede encontrar una formulación significativa de este caso en el siguiente comentario de Tony Bennet:

> Me parece que el socialismo sólo puede desprenderse de la ciénaga del relativismo epistemológico y ético a través de un deseo político que funcione a la vez como causa y justificación de sí mismo (aunque, por supuesto, producido por y en medio del complejo juego de fuerzas y relaciones sociales)[4].

Este deseo político, causa de sí mismo y autolegitimante, del que habla Bennett no está muy lejos de la razón práctica de Kant o, incluso, de la Naturaleza de Spinoza. Esta noción de una fuerza que se genera y legitima a sí misma es esesncialmente estética y teológica. Una teoría de este tenor se asienta de manera absoluta sobre determinados imperativos irreductibles y racionalmente indiscutibles, y a continuación permite que lo cognitivo tenga un espacio de maniobra puramente instrumental en el marco de este campo apriorístico. En esa medida, a pesar de sus denuncias contra la Ilustración, ella comparte los mismos problemas de Hobbes y de Hume, para quienes la razón era la esclava de la pasión. Los intereses y los deseos operan de hecho, si no de entrada, como antecedentes cuasi-trascendentales; no caben preguntas acerca de dónde derivan, o acerca de en qué tipo de circunstancias uno podría estar preparado para fundarlos, dado que tales valores, con independencia de su origen en la interacción social, están tan radicalmente dados como el cuerpo humano. El deseo, la creencia y el compromiso, como ocurría en su reducción sofista en «naturaleza», están sencillamente al margen de los procesos de justificación racional como algo de lo que uno nunca puede desprenderse. Esta situación concuerda implícitamente con una versión reificada e instrumentalizada de la racionalidad, entendida más como *Verstand* que como *Vernunft*, y por ello desea, de un modo comprensible, liberar el valor de este medio intrínsecamente degradado. Por un lado, existe un terreno de hechos sin vida, específicos, muy despojados de estructura; por otro, se encuentran las perspectivas de valor, arbitrarias y competitivas, de una plétora de sujetos, con cada perspectiva determinada y fundamentada en sí misma. No es difícil ver lo bien que concuerda esta epistemología con las condiciones de la sociedad burguesa, incluso en sus variedades radicales. O bien hay un terreno de valores que flotan en libertad, un mercado en el que el consumidor ético hace su libre elección, o bien nuestra cultura ha decidido siempre, de alguna manera, por nosotros. La primera posición pertenece al decisionismo, ya pasado de moda, de un R. M. Hare; el segundo de los casos, como en las variantes del neopragmatismo

4. T. Bennett, «Texts in history: the determination of readings and their texts», en D. Attridge, G. Bennington y R. Young (eds.), *Post-estructuralism and the Question of History*, Cambridge, 1987, p. 66.

norteamericano, consagra con complacencia la cultura ya existente, protegiéndola de la crítica a sus fundamentos bajo la apariencia de un antifundamentalismo «radical» o débil hasta rayar en lo escandaloso. La naturaleza reaccionaria de esta posición queda explícita en la simpática, doméstica y relajada ideología del fin-de-las-ideologías de Richard Rorty, cuyo apellido, según afirma el *Oxford English Dictionnary*, significa «amante del deleite y la excitación». Salta también a la vista, aunque lo reconozca con menos candor, en la obra de Stanley Fish, con todo su horror, teñido de ambigüedad e indeterminación, al falocentrismo. También se nos ofrecen las alternativas, como en el caso de Hayden White, de un decisionismo o existencialismo a la vieja usanza[5]; o, como ocurre en el propio Fish, de un determinismo cultural monístico tan abocado a la defensa del Mundo Libre como a la utilización de misiles *Pershing*. La debilidad de estos planteamientos es que no representan una opción realmente amenazante para los políticos izquierdistas. Dado que, en aras de sus propios propósitos, los neopragmatistas considerarían cosas como la nacionalización de la industria o el desmantelamiento de la OTAN simplemente como una forma más «para continuar la conversación» —pues para ellos todo consiste en conducirse según el esquema de turno o verse constreñido por uno u otro sistema de creencias—, no habría razón alguna por la que los radicales, haciendo lo que quieren hacer, debieran protestar enérgicamente contra esas formas de describir las cosas. En la medida que sus creencias marcaran alguna diferencia —diría el típico argumento pragmatista—, las descripciones teóricas que se pudieran dar de ellas no deberían resultar particularmente preocupantes.

El fenómeno del posmarxismo arroja una interesante luz sobre las cuestiones que están aquí en juego. La originalidad del pensamiento político de Marx y Engels, como el propio Marx señaló en alguna ocasión, no consiste en el descubrimiento de la existencia de las clases sociales, que ya eran conocidas desde hacía tiempo, sino en la pretensión de que se puede discernir una relación interna entre la lucha que existe entre esas clases y el estado de desarrollo de un modo de producción. De ese modo, el mundo de las creencias y los valores humanos y la naturaleza de la actividad material quedaron estrechamente ligados. El notorio economicismo de la Segunda Internacional convirtió en parodia esta doctrina reduciendo el conflicto de clases a una función de evolución económica; asimismo, por

5. H. White, «The Politics of Historical Interpretation: Discipline and De-Sublimination», en W. J. T. Mitchell (ed.), *The Politics of Interpretation*, Chicago, 1983.

otro lado, el marxismo humanista reaccionó con vehemencia a este reduccionismo, situándolo todo en la conciencia y en el sujeto de clase. Irónicamente, es la decidida teoría antihumanista de la escuela de Althusser la que consuma este desacoplamiento entre lucha de clases y modo de producción a raíz de su abandono real de la clásica doctrina marxista de la contradicción entre las fuerzas y las relaciones de producción. La lucha de clases se convierte así en un asunto completamente coyuntural, una cuestión de cálculo estratégico; una posición que refleja la influencia encubierta del maoísmo, con su énfasis, voluntarista, en la «política» en detrimento de la «economía»[6]. Aquí se demuestra, por tanto, el pequeño paso que hay entre esta posición y el abandono posalthusseriano de todo el concepto de «modo de producción», situación que deja la lucha de clases en el aire y que, para algunos antiguos posalthusserianos al menos, no es más que otro paso dirigido al rechazo efectivo de la centralidad del conflicto de clases y, en esa medida, del propio marxismo.

Consideremos ahora dos textos posestructuralistas centrados en el problema de la ética. El primero es *El uso de los placeres* de Michel Foucault, el segundo volumen de su *Historia de la sexualidad*; el otro es el diálogo filosófico entre Jean-François Lyotard y Jean-Loup Thébaud: *Just Gaming*. Varios comentaristas han reparado en la originalidad de la escritura de Michel Foucault, un asunto que tiene que ver, en cierto sentido, con su estilo. Foucault por lo general escribe sobre prácticas e instituciones opresivas, incluso horrendas, con una neutralidad clínica cuidadosamente calculada, un rasgo que incluso ha hecho que Jürgen Habermas le haya tachado de «positivista»[7]. El estilo de Foucault es escrupulosamente no-valorativo, sus comentarios están limpios del más mínimo rastro de normatividad. Esta modalidad estilística no está muy lejos, a veces, de un cierto erotismo perverso, en la medida en que los materiales más sensacionalistas —por ejemplo, la tortura sobre un cuerpo humano— son presentados con el tono distante y desapasionado de un atemperado mandarín francés serenamente imperturbable ante sus propios contenidos chocantes. Impulsada hasta las últimas consecuencias, esta combinación de clínica y sensacionalismo no es sino la propia sustancia de la porno-

6. Un interesante estudio sobre Louis Althusser es el de G. Elliott, *Althusser: The Detour of Theory*, London, 1987. También, T. Benton, *The Rise and Fall of Structural Marxism*, London, 1984.

7. J. Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity*, Cambridge, 1987, p. 270 [*El discurso filosófico de la modernidad (doce lecciones)*, versión cast. de M. Jiménez Redondo, Taurus, Madrid, 1991].

grafía, lo que no es lo mismo que decir que la propia escritura de Foucault sea pornográfica. Hay en este estilo algo de parodia traviesa, un órdago a las clases universitarias en su propio terreno, una fría adaptación de su propio discurso exangüe a fines políticos absolutamente opuestos; pero aquí late también algo, ciertamente, que indica una contradicción genuina en el propio corazón del pensamiento posestructuralista. Sabemos por los escritos políticos de Foucault que su respuesta a los regímenes de opresión, que él describe con tanta impasibilidad, es la de un rechazo radical e implacable; pero la cuestión radica en la posición desde la que se emite un rechazo de tal clase. El nietzscheanismo de Foucault le prohíbe cualquier tipo de punto de vista universal o trascendental de juicio ético-político acerca de la historia que examina, aunque, siendo el activista político que es, no pueda claramente abandonar ese juicio por completo. Su estilo, que se abstiene del juicio explícito, pero de un modo tan marcado que su mismo silencio se vuelve elocuente, en el que la misma ausencia de comentario moral se convierte ella misma en comentario, es, por tanto, un intento de negociar con este dilema. Cualquier teoría posestructuralista que pretenda ser política en algún sentido está condenada a verse atrapada en el vano que media entre la normatividad que conlleva una política tal y su propio relativismo cultural. Uno se puede encontrar con una tensión semejante en cierta escritura feminista contemporánea, que, en ocasiones, parece discutir simultáneamente que la verdad no existe y que los hombres oprimen a las mujeres. Este conflicto entre el relativismo cultural y las demandas de juicio moral normativo alcanza un punto crítico cuando se habla de prácticas patriarcales opresivas como el vendaje de los pies o la ablación del clítoris, sancionadas por tradiciones culturales inveteradas. El universalismo del juicio, necesario y oportuno, que afirma que la opresión de las mujeres, sea cual sea su forma, es siempre moralmente incorrecta, y que ninguna llamada a la tradición cultural puede constituir una defensa de un comportamiento de esa clase, entra directamente en conflicto con un relativismo cultural reacio a parecer «etnocéntrico» en sus formas exteriores. Deberíamos intentar comprender a los cazadores de cabezas, no cambiarlos.

Foucault, de hecho, tiene una cierta solución para este problema. No es que un régimen histórico concreto sea mejor o peor que cualquier otro, aunque, como se verá, él a veces dé por sentada una distinción de esa clase. Lo que es repudiable es el *régimen como tal*. Lo que es inadmisible es la propia noción de que la vida humana deba ser normalizada, regulada, institucionalizada. Una situación así es ofensiva para el nominalismo extremo de Foucault, que contemplaría la propia categorización implícita en el acto de nombrar como una violación de su especificidad única. «Para Foucault —como indica Peter Dews—, el mero hecho de convertirse en objeto de conocimiento representa una clase de esclavitud»[8].

Ahora bien, esta afirmación necesita ser inmediatamente matizada, pues Foucault no es, por supuesto, tan *naive* como para creer, ni siquiera por un momento, que la vida humana pueda ser algo más que vida institucional, o desarrollarse mediante otra cosa que no sean determinadas técnicas y disciplinas. Si, en un sentido, es un libertario, en otro no lo es en absoluto: al igual que otros posestructuralistas, muestra su más profundo escepticismo ante el sueño utópico de que la heterogeneidad pueda ser alguna vez liberada por entero de las categorías y las instituciones, las formas de domesticación discursivas y no discursivas que encarnan por sí mismas el tejido social. No podemos escapar a la ley, a la reglamentación, a la cárcel de la metafísica; pero esto no impide que sea posible fantasear por un momento (un momento que generalmente queda reservado a los textos más «poéticos») acerca de un instante apocalíptico en el que todo esto pueda llegar a su fin, y que no encontremos huellas prolépticas de dicha revolución en los trabajos literarios de la vanguardia. Es difícil criticar determinadas instituciones sin soñar en un momento de vértigo cómo sería encontrarse completamente emancipado de la institucionalidad. Foucault es, en un sentido, una especie de anarquista; pero no cree en el anarquismo, puesto que no ve posible que llegue a tener lugar, y sería el colmo de la locura romántica libertaria imaginar que pudiera. Esta ambivalencia le permite combinar, de un modo similar a como lo hace buena parte del posestructuralismo, una cierta clase de ultraizquierdismo apocalíptico secreto con un reformismo político sin lágrimas y pragmático. Le protege, a la vez, de lo reaccionario y de lo romántico: siendo esto último un vicio al que los intelectuales franceses, se podría decir, son particularmente alérgicos, dado que prefieren ante todo ser considerados traviesos a crédulos. Queda por tanto una forma de posición moral absoluta: el rechazo secreto del régimen en cuanto régimen, maniobra que le brinda la posibilidad a Foucault de disociarse en un gesto grandiosamente panorámico de cualquier clase de formación social hasta la fecha; pero desde el momento en que lo repudiable en esas formaciones es, en esencia, el hecho de que sean formaciones, y no los valores precisos que encarnan, no es extraño que se pueda mantener una especie de relativismo astuto y sofisticado, de tal suerte que uno queda absuelto

8. P. Dews, *Logics of Disintegration*, London, 1987, p. 177.

de la necesidad de hacer explícitos los valores en cuyo nombre se despliega la crítica que realiza. «Imaginar otro sistema, —comenta Foucault— significa prolongar nuestra participación en el sistema presente»[9]. Es el sistema como tal, a la luz de una política puramente formalista, el enemigo; pero este enemigo es en gran medida insuperable, y, como el pobre, siempre estará con nosotros. Un planteamiento de esa clase suprime peligrosamente la distinción entre, pongamos por caso, las formas sociales del fascismo y las del capitalismo liberal; la última de ellas, tanto para Foucault como para la Escuela de Frankfurt final, parece a veces tan aterradora como la primera. (Una supresión similar fue llevada a cabo por Althusser, el mentor de Foucault, cuyo concepto de los «aparatos ideológicos de Estado» rechaza como puramente legalista la diferencia vital entre las instituciones ideológicas controladas por el Estado y las no controladas por el Estado.)

La obra de Foucault, por tanto, representa una clase de ultraizquierdismo negativo o invertido que abraza y repudia a la vez la negación resueltamente revolucionaria. Aunque el sueño de libertad ha de desearse, este impulso pasa, hablando desde un punto de vista histórico, por malos tiempos y cáusticamente niega la posibilidad de su propia realización. Hasta este punto Foucault, junto con Jacques Derrida, es un ejemplo de una ideología ahora dominante en un determinado sector de la *intelligentsia* occidental radical: el pesimismo libertario. El oxímoron es instructivo: libertario, porque algo del viejo modelo de expresión-represión permanece en el sueño de un significante que flota en entera libertad, una infinita productividad textual, una existencia benditamente liberada de los grilletes de la verdad, el sentido y la socialidad. Pesimista, porque sea lo que sea lo que bloquea una creatividad tal —la libertad, el sentido, el poder, el encierro— ella misma reconoce que interiormente está constituida de esa forma, guiada por el reconocimiento escéptico de la imbricación de la autoridad y el deseo, la locura y la metafísica, una situación que surge de un paradigma bien distinto al modelo expresión-represión. Ambos modelos funcionan a la vez dentro del pensamiento posestructuralista y generan no pocas tensiones internas. Charles Taylor ha señalado a este respecto que, por mucho que Foucault desee desacreditar la misma noción de una liberación del poder, su propio concepto de poder no tiene sentido sin la idea de una liberación de este tipo[10].

9. Citado en M. Walzer, «The Politics of Michel Foucault», en D. C. Hoy (ed.), *Foucault: A Critical Reader*, Oxford, 1986, p. 61.

10. Ch. Taylor, «Foucault on freedom and truth», en *Philosophy and the Human Sciences: Philosophical Papers 2*, Cambridge, 1985.

Podríamos rastrear esta aporía en el seno de los textos posestructuralistas de otro modo, esto es, a la luz de una clase de conflicto en curso entre su «epistemología» y su «ética», términos, por supuesto, profundamente sospechosos para los propios practicantes del discurso. La (anti)epistemología del posestructuralismo se centra recurrentemente en el *impasse*, el fallo, el error, la errancia, la falta de reposo; insiste machaconamente en que hay algo en un texto que no marcha, que fracasa siempre, que ya en ese preciso momento no deja de diferir de aquello que nunca fue exactamente así. Esta insistencia se ha consolidado en un gesto de lo más puramente convencional. El posestructuralismo comparte una frágil sospecha respecto a la ética de éxito, que le dota de un barniz izquierdista. Pero este ataque contra la arrogancia de la identidad metafísica se lleva a cabo, con bastante frecuencia, en nombre de una liberación de fuerzas que no parecen admitir, a la manera de Nietzsche, ninguna humilde indecisión, poderes que insisten en ir a su aire, que bailan sin tropezar y ríen sin tomarse un respiro. Los momentos escépticos y libertarios quedan ligados otra vez de forma curiosa en una sensibilidad híbrida que debe mucho a la mezcla del éxtasis del sesenta y ocho con las secuelas más desencantadas de ese momento histórico.

Parte de la objeción de Foucault al encierro de los locos en su temprana *Historia de la locura* es de orden estético: las disciplinas que regulan la locura también la privan de su drama y sublimidad[11]. Su posterior preocupación por el poder le emplaza en el marco de una tradición de cuño estetizante, puesto que, en la obra de Foucault, el poder tiene mucho en común con ese artefacto estético clásico, fundamentado en sí mismo, que se crea a sí mismo y goza de sí mismo, sin origen ni fin: una mezcla evasiva de gobierno y placer que es, por tanto, toda una forma subjetiva en sí misma, por poco subjetiva que pueda ser en otro sentido. De hecho, Foucault también es capaz de embelesarse ante el carácter *orgánico* de esta espléndida construcción estética, como cuando señala acerca del poder que es «un sistema de relaciones extremadamente complejo, tanto que le lleva a uno a preguntarse cómo, dado que nadie ha podido concebirlo en su totalidad, puede ser tan sutil en su distribución, sus mecanismos, sus controles recíprocos y ajustes»[12]. Su actitud responde a la de un agnóstico victoriano contemplando la evidencia de un perturbador plan en el universo. ¿Cómo puede haber surgido un artefacto tan maravillosamente unificado sin un artífice? Un organicismo de esa clase no

11. Cf. P. Dews, *Logics of Disintegration*, cit., p. 181.

12. Citado en D. C. Hoy, *Foucault*, cit., p. 60.

es, por supuesto, típico del posestructuralismo, que tiende a recuperar los aspectos lúdicos y placenteros de la estética, arrumbando sus motivos organicistas en favor de la pluralidad, la dispersión y la indeterminación. Pero la gratificación estética suscitada por los mecanismos de poder es, de hecho, una de las facetas más perturbadoras de la obra de Foucault. A esta característica se suma la insinuación, reconocible en ocasiones en sus textos —por ejemplo, cuando él considera la violencia brutal de los *anciens régimes*— de que esa violencia es, de algún modo, moralmente preferible al sujeto de la época humanista, pacificado, clasificado, transparente. El horror de los antiguos manicomios, escribe Ian Hacking, «no era peor que la solemne destrucción de los locos a cargo de comités de expertos, provistos de sus manuales de panaceas siempre cambiantes»[13]. La irresponsabilidad de una visión tal, sintomática, quizá, del romántico primitivismo de un intelectual presto al autocastigo, está ligada a la peligrosa inclinación foucaultiana hacia la coerción absolutista, así como a su enfrentamiento con la hegemonía de la Ilustración. Foucault manifiesta una aversión casi patológica a la categoría general de sujeto, una posición considerablemente más negativa que la que puso de manifiesto el propio Nietzsche. En su actitud hacia la Ilustración, drásticamente no-dialéctica, borra de un plumazo todos sus logros vitales civilizadores, en los que no ve otra cosa que insidiosas técnicas de dominio. Su punto de vista acerca de la identidad es monótonamente idéntico a sí mismo. Es por ello irónico que, al final de su vida, comenzara a descubrir que la Ilustración no era, después de todo, tan drásticamente monstruosa, negándose a ser considerado un pensador contrario a la Ilustración o reacio a reconocer que, en buena parte, dependemos todavía de ella[14].

No quiere decir esto, por supuesto, que Foucault celebre alguna vez los horrores del absolutismo feudal, pero es importante señalar que su preferencia latente por un poder que sea evidente antes que a uno encubierto es la base de sus discusiones posteriores acerca de este asunto. El Foucault temprano de *Historia de la locura*, como reconocería él mismo más tarde, todavía opera en cierto grado con la idea de «represión», soñando con una locura salvaje, silente y esencialmente sana que, si se le diera la oportunidad, rompería las prácticas de opresión y hablaría en su propio lenguaje. La posterior insistencia de Foucault en la productividad del poder, y en la falsedad de las tesis de la represión, constituye, por ello, una reacción excesiva a

13. I. Hacking, «Self Improvement», en D. C. Hoy, *Foucault*, cit.
14. D. C. Hoy, *Foucault*, cit., p. 22.

su propio romanticismo temprano. Si el poder inicialmente es retratado de una manera muy negativa, luego es concebido más bien de un modo demasiado positivo. La verdad de que el poder reprime tanto como capacita, de que, a veces, es tan centralizado e «intencional» como difuso y privado de sujeto, de que hay conspiraciones al mismo tiempo que estrategias autorreguladoras, queda simplemente borrada en una visión monística irónicamente típica de su apego a la pluralidad y la heterogeneidad. El poder absolutista es rechazado por su centralismo despótico, pero a veces es subrepticiamente valorado en virtud de su relativa apertura, su modalidad física y no-subjetivante, por encima de la época hegemónica del Hombre, en la que, como escribe Foucault, «las leyes del Estado y las leyes del corazón son las mismas»[15]. De ahí que lo mejor del poder aparezca cuando no es ni centralizador ni hegemónico, es justo a esta visión de un poder «auténtico» a la que finalmente llegará Foucault. Esto suena, de hecho, como algo clásicamente nietzscheano en su triple escenario: un camino que, pasando por una insidiosa hegemonía, se desarrolla de la coerción bruta hacia un poder rescatado a la vez del despotismo y de la interioridad, así como aplaudido como causa y sostén de sí mismo. Al igual que el artefacto estético, el poder es una dimensión no instrumental, no teleológica, autónoma y autorreferencial.

Esta estética del poder, sin embargo, está hasta cierto punto en conflicto con la política izquierdista de Foucault. Es como si el concepto de poder en el Foucault de *Vigilar y castigar* sirviera a la vez a dos propósitos de alguna manera incompatibles. En la medida en que el poder sigue siendo una dimensión políticamente opresiva, no puede menos de provocar el rechazo y resistencias; en la medida en que pasa por el tamiz estético, se comporta como el medio de una placentera expansión y de una productividad potencial. La pretensión de que el poder sea «productivo» es ambigua en este sentido: esta productividad es, en un sentido, opresiva, al generar incluso técnicas más refinadas de sujeción y vigilancia, pero cabe también una sugerencia inevitable en torno a su productividad en un sentido mucho más positivo o creativo, un triunfante crecimiento, despliegue y proliferación en términos nietzscheanos. La tesis de que el poder lo impregna todo es, por esta razón, más pesimista desde el punto de vista político que desde el estético. De ahí que toda la actitud foucaultiana respecto al poder vaya ligada a una profunda ambivalencia, la que refleja su tentativa de combinar a Nietzsche con una política izquierdista e incluso

15. M. Foucault, *Madness and Civilisation*, London, 1973, p. 61 [*Historia de la locura*, 2 vols., trad. de J. J. Utrilla, Fondo de Cultura Económica, México, 1997].

revolucionaria. Esta ambivalencia no puede ser resuelta simplemente confrontando entre sí ambas modalidades de poder, la estética o creativa frente a la políticamente opresiva, puesto que esto nos retrotraería de nuevo a una versión de la doctrina de la expresión/represión. El poder que nos oprime en términos políticos es además «estético» en su propia esencia, por completo envuelto en su gozo y expansión propios.

Este modelo estetizado de poder permite a Foucault distanciarse a la vez de la coerción y de la hegemonía, lo mismo que hace, de hecho, el propio Nietzsche. Una modalidad de la estética —los placeres autogenerativos del poder— se opone así a la otra: la de la introyección hegemónica de la ley. Esta maniobra le permite a Foucault enfrentarse a la opresión sin que se le escape la dimensión positiva del poder, y sin necesidad de invocar a un sujeto en cuyo nombre se desarrolle esta oposición. Es posible, en pocas palabras, tener lo mejor de ambos mundos: un poder que posea la positividad del *Ancien Régime*, sin haber pasado por las hipocresías de la hegemonía, y que, no obstante —como en la era de la hegemonía—, carezca de la crueldad sumamente ofensiva de ese régimen. Se conserva así la arbitrariedad del poder absolutista, pero ahora se desplaza de los caprichosos dictados del monarca a las gratuitas fluctuaciones de un campo de fuerzas no-subjetivo.

En los últimos escritos de Foucault, la cuestión de la estetización emerge de una manera explícita. Vivir bien es transfigurarse a uno mismo en una obra de arte a través de un intenso proceso de autodisciplina. Escribe Foucault:

> El hombre moderno para Baudelaire no es el hombre que se dirige al descubrimiento de sí mismo, de sus secretos y de su verdad oculta, es el hombre que intenta inventarse a sí mismo. Esta modernidad no «libera al hombre en su propio ser», sino que le obliga a afrontar la tarea de inventarse a sí mismo[16].

Este trabajo estético con uno mismo es una especie de hegemonía de sí, pero se diferencia de la hegemonía humanística, como en Nietzsche, en que permite a uno darse a sí mismo la ley, en lugar de someterse dócilmente al dominio de un decreto heterónomo. Éste es, de hecho, el proyecto de *El uso de los placeres*, en el que Foucault es finalmente capaz de llenar uno de los huecos de su obra, la cuestión de la ética, con una alternativa estética a la moral humanista. En la

16. Citado en D. C. Hoy, *Foucault*, cit. p. 112.

Antigüedad se podía supuestamente encontrar una moralidad más orientada a las «prácticas en torno a uno mismo», en el sentido de una producción estética de sí que «respondía a los criterios de brillantez, belleza, nobleza o perfección»[17], que a los códigos universales de conducta al estilo judeocristiano. El ideal ético se cifra en una maestría ascética, desapasionada sobre las propias facultades, «una manera de ser que podría definirse por el gozo completo de sí mismo, o la perfecta supremacía de uno sobre sí mismo» (31). Esta posición, por tanto, combina lo mejor de la coerción —producirse a uno mismo conlleva una disciplina impositiva y punitiva— con lo mejor de la hegemonía: el sujeto tiene la autonomía del sujeto hegemónico, pero ahora de un modo bastante más radical. La producción estética de uno mismo es una cuestión de poder explícito, no de ese traicionero ocultamiento del poder que es la hegemonía; pero desde el momento en que este poder se dirige sobre uno mismo no puede ser opresivo, por lo que guarda distancias también con la época de la coerción.

Con algunas sensatas reservas, Foucault identifica la cristiandad con el dominio de un código universal fijo, y el mundo antiguo con un tipo de conducta coyunturalmente más variable. Permanece el código abstracto, pero hay una relación más fluida y flexible entre éste y las prácticas particulares que autoriza, de modo que éstas no pueden ser consideradas como meras instancias obedientes de este decreto general. Existe, pues, un cierto grado de libertad en el juego entre la norma y la práctica, o entre lo que Althusser hubiera llamado ideologías «teoréticas» y «prácticas». La tiranía de la ley universal queda, por tanto, atemperada: los antiguos griegos, señala Foucault, no pretendieron introducir un código de conducta que vinculara obligatoriamente a nadie, y por tanto quedaron absueltos de las restricciones de la hegemonía humanista:

> Para ellos, la reflexión sobre el comportamiento sexual como un dominio moral no era un medio para interiorizar, justificar o formalizar prohibiciones impuestas a todos; sino que era un medio de desarrollar, partiendo de la más pequeña minoría de la población, compuesta de hombres libres y adultos, una estética de la existencia, un arte dirigido a una libertad percibida como un juego de poder (252-253).

17. M. Foucault, *The History of Sexuality*, vol. 2: *The Use of Pleasure*, New York, 1986 [*Historia de la sexualidad*, vol. 2: *El uso de los placeres*, trad. de M. Soler, Siglo XXI, México, 1986]. Las citas siguientes van acompañadas entre paréntesis por la referencia a la edición inglesa.

Foucault puede de este modo redefinir las relaciones entre ley y placer, lo universal y lo particular: brilla aquí por su ausencia la ingenua visión emancipadora que simplemente renuncia a la ley, ya que el individuo particular mantiene ahora una postura más oblicua hacia ella. El poderoso mecanismo estético de la hegemonía humanista, en la que todas las partes componentes están reguladas y formadas en consonancia con un principio singular deja el terreno a una multitud de pequeños artefactos individuales, cada uno de ellos relativamente autónomo y autodeterminado, en donde lo que importa es el estilo y la *techne*, la relación a través de la cual un individuo se conduce a sí mismo en una forma no reductible a un modelo general universal.

La idea de hegemonía, por tanto, queda retenida, pero convertida en una relación interna entre las partes del yo. El individuo debe construir una relación consigo mismo que sea de «dominio-sumisión», «orden-obediencia», «autoridad-docilidad» (70). Foucault es, de este modo, capaz de combinar el concepto de la autonomía individual, que permanece relativamente independiente de la ley, con los placeres del poder sadomasoquista que acompañan a una ley de este tenor. Lo que es gratificante y productivo respecto al poder, su disciplina y dominación, queda así salvado de la opresión política e instalado en el interior de uno mismo. De este modo, uno puede disfrutar de los beneficios de la hegemonía sin rechazar los placeres del poder. Alguien podría preguntarse, sin embargo, hasta qué punto este modelo permite a Foucault escapar de los señuelos de la hegemonía tradicional, pues la hegemonía moral de la época del Hombre, como reconoció Nietzsche, seguramente supone una forma de práctica respecto al yo que, de hecho, Nietzsche admiraba bastante. Una hegemonía de esa clase no surge de un modo espontáneo, sin un grado de trabajo sobre sí. Sólo mediante su caricaturización implícita, considerándola como pasiva y dócil receptividad a la ley, puede Foucault contraponerla con efectividad a la ética de la Antigüedad por la que está abogando. Las dos condiciones difieren realmente puesto que en el caso de la sociedad de la Antigüedad no existe, como se dice, ninguna ley monolítica que deba ser introyectada. Sin embargo, la actividad relacionada en esa clase de hegemonía y la que existe en la hegemonía de sí de los antiguos griegos no son quizá tan antitéticas como parece considerar Foucault. De hecho, él cita las ideas de Platón sobre la homología que subyace a este estilo de dominio de sí, que el propio Foucault aprueba claramente y el imperativo del mantenimiento de la *polis*, que no aprueba claramente. «La ética del placer», escribe Foucault, «tiene el mismo orden de realidad que

la estructura política»; «si el individuo es como una ciudad», señala Platón, «debe prevalecer en él la misma estructura» (71). Foucault subraya el hecho de que estas dos formas de práctica, el gobierno de sí y el gobierno de otros, se separarán gradualmente: «Llegará un tiempo en el que el arte de sí mismo asumirá su propia figura, distinta de la conducta ética que era su objetivo» (77). No obstante, sigue desconcertando que la estetización del sujeto que él recomienda con tanto empeño tenga su origen en la necesidad de mantener la autoridad política en el seno de una sociedad esclavista.

Como en el caso de Nietzsche, el individuo que obtiene el vigoroso dominio de sí sigue siendo por completo monádico. La sociedad no es aquí más que un ensamblaje de agentes autónomos que se disciplinan a sí mismos, sin que de su autorrealización puedan fructificar lazos mutuos. La ética en cuestión es además problemáticamente formalista. Lo que importa es el control y la prudente administración de los poderes y placeres de cada uno; es en este autodominio ascético en donde se encuentra la verdadera libertad, ya que la libertad del artefacto es inseparable de la ley que uno mismo se impone. Y Foucault remarca:

> De lo que aquí se trataba no era de lo que estaba permitido o prohibido en relación con los deseos que uno sentía o los actos que llevaba a cabo, sino de la prudencia, la reflexión y el cálculo mediante los cuales uno organizaba y controlaba sus actos (54).

Foucault —¡finalmente!— introdujo la cuestión de la autorreflexión crítica dentro del deseo y el poder, una postura quizá no tan ligada al nietzscheanismo; pero sólo lo hace para dar una impresión formalista de moralidad. Los antiguos, escribe, no actuaban bajo la presuposición de que los actos sexuales eran malos en sí mismos; lo importante aquí no es el modo de conducta que uno prefiera, sino la «intensidad» de esa práctica, es decir, un criterio más estético que ético. Sin embargo, seguramente no es cierto decir que determinados actos sexuales no sean inherentemente viciosos. La violación, el abuso de niños, son ejemplos significativos. ¿Es la violación moralmente viciosa sólo porque revela una determinada imprudencia o intemperancia por parte del violador? ¿No se dice nada de la víctima? Ésta es una moralidad centrada en el sujeto vengativo: «Para la esposa [de la Antigüedad] —escribe Foucault sin el más tenue resquicio sardónico—, el hecho de tener relaciones sexuales sólo con su esposo era una consecuencia del hecho de estar bajo el control de éste. Para el esposo, tener relaciones sexuales sólo con su esposa era el modo más elegante de ejercer su control» (151). La castidad, pues, es una necesidad política para las mujeres y un ademán estético para los hom-

bres. No hay razón alguna para imaginar que Foucault aprobara de hecho esta condición extrema, pero es un odioso corolario a la ética que ciertamente aprueba. Es también verdad que Foucault, al menos en una parte de su vida, se opuso a la criminalización de la violación. Parte del problema de su planteamiento consiste en tomar la sexualidad como algo paradigmático de la moral en general: una postura que, irónicamente, redobla el argumento del conservadurismo moral, para el que el sexo parece agotar y epitomizar todas las cuestiones relativas a la moral. ¿Cómo podría funcionar el argumento de Foucault si fuera transferido, digamos, al acto de calumniar? ¿Es la calumnia aceptable en la medida en que ejerzo mi poder para desempeñarlo de una manera moderada y juiciosa, calumniando, digamos, a tres personas en lugar de a treinta? ¿Soy moralmente admirable si retengo un determinado despliegue controlado de mis capacidades de calumniar, soltándolas y moderándolas de acuerdo a un elegante despliegue de simetría interna? ¿Viene todo esto a desembocar en la cuestión acerca de cómo uno, por decirlo en la línea del posmodernismo, «estiliza» una conducta? ¿Qué aspecto tendría, precisamente, un violador estilizado? Los griegos de Foucault creían que uno debía atemperar y refinar sus prácticas no porque fueran inherentemente buenas o malas, sino porque la autoindulgencia llevaba a un agotamiento de los propios poderes vitales: la fantasía familiar masculina por excelencia. Cuanto mayor sea la contención que logre uno sobre sí mismo, más ricos serán los poderes que se acumulen en el interior; esto es lo mismo que decir que el poder aquí parece, al estilo romántico, un bien incuestionado, una categoría completamente indiferenciada. La positividad del poder puede ser así mantenida, pero al precio de ser convertida en la base de una ética discriminatoria con la virtud añadida de las técnicas de la prudencia y la templanza. Y la teoría ética que resulta de esto —el hecho de que «el régimen físico se avenga con el principio de una estética general de la existencia en la que el equilibrio del cuerpo era una de las condiciones de la correcta jerarquía del alma» (104)— ha sido desde siempre algo habitual en los campos de deporte de Eton. Con *El uso de los placeres*, Foucault completa su larga marcha de la celebración de la locura a las virtudes de la escuela pública.

Las técnicas éticas que son objeto de interés para Foucault en esta obra son las técnicas de subjetivación; saber en qué medida el otrora tan despreciado sujeto lleva a cabo su retrasada aparición en estas páginas, es un punto a discutir. Es evidente que la hostilidad represiva de Foucault hacia la subjetividad, que sólo puede contemplar como autoencarcelamiento, le priva de toda base sobre la que

argumentar una ética o una política, convirtiendo su rebelión en una pasión inútil; este volumen es así, entre otras cosas, un intento de rellenar ese hueco que le causa tantos problemas. Pero, aun así, no puede llegar a abordar la cuestión del sujeto como tal. Lo que tenemos aquí, en lugar del sujeto y sus deseos, es el cuerpo y sus placeres: un movimiento intermedio, lateral, estetizante hacia el sujeto que convierte el amor más en una técnica y una conducta que en ternura y afectividad, más en praxis que en interioridad. Es sintomático a este respecto que la práctica más cercana a la sexualidad de la que se habla en el libro sea la de comer. Una represión de carácter masivo, en otras palabras, podría parecer todavía operativa, en la medida en que el cuerpo aparece en lugar del sujeto y la estética en lugar de la ética. En cierto sentido, la repentina aparición del individuo autónomo en esta obra, tras una carrera intelectual dedicada sistemáticamente a flagelarlo, es una sorpresa; pero este individuo es un asunto relacionado escrupulosamente con las superficies, el arte, la técnica, la sensación. No se nos permite entrar todavía en los territorios tabú de la afectividad, la intimidad emocional y la compasión, que no tienen una presencia tan notable en las virtudes de las escuelas públicas.

Si el intento de Foucault de estetización de la vida social en *El uso de los placeres* es radicalmente insatisfactorio, lo mismo puede decirse del proyecto de Lyotard en *Just Gaming*. El problema de Lyotard, como el de Foucault, es su deseo de mantener un discurso posestructuralista que a la vez esté de alguna manera políticamente comprometido. No es este un problema que le haya causado muchos desvelos a Jacques Derrida, cuyo perfil político se ha mantenido notablemente indeterminado. Pero Lyotard fue tiempo antes un socialista militante y un veterano de la lucha de clases, un antiguo líder ideológico del movimiento *Socialisme ou Barbarie*, consecuentemente reacio a enterrar las nociones de justicia social, pero que debe descubrir, con el supuesto colapso de los antiguos metarrelatos, una nueva manera de fundamentarlas. Ésta es justo la tarea que *Just Gaming* se propone cumplir; de ahí que su «fundamentación» del concepto de justicia sea esencialmente una *mélange* sacrílega de Kant y convencionalismo sofístico. En *La condición posmoderna*, una obra que, a pesar de su nerviosismo frente a las totalidades, se subtitula, con escasa modestia, «Un informe sobre el saber», Lyotard nos apremia a abandonar los *grands récits* de la Ilustración y configurar nuestro conocimiento según los relatos autolegitimadores de los indios cashinahua, habitantes de la zona superior del Amazonas, cuyas historias, según se nos cuenta, aparentemente corroboran su propia ver-

dad en la modalidad pragmática de su transmisión. Es difícil, no obstante, ver cómo puede existir para Lyotard alguna distinción real entre verdad, autoridad y seducción retórica: el que tiene la lengua más embaucadora o cuenta la historia más picante detenta el poder. También resulta difícil ver cómo esta tendencia, por ejemplo, no podría llegar a autorizar las narraciones del nazismo, a condición de que estuvieran narradas de un modo suficientemente seductor. El nazismo, para Lyotard al igual que para algunos pensadores posmodernos, es un destino letal de los *grands récits* de la Ilustración, la trágica consumación de una Razón terrorista y totalitaria. No lo entiende, por tanto, como el resultado de un bárbaro irracionalismo anti-ilustrado que, como ciertos aspectos del posmodernismo, hizo chatarra de la historia, abandonó la argumentación, estetizó la política y se jugó el todo por el todo en el carisma de aquellos que contaban las historias. No se realiza ningún comentario en *La condición posmoderna* sobre el movimiento femenino contemporáneo, que, al creer simultáneamente en la emancipación política, y en la necesidad de liberarse de una racionalidad masculina dominadora, complica de alguna manera cualquier posible respuesta ingenua a la Ilustración. Tampoco se observa ninguna consideración acerca de los movimientos de liberación nacional que, desde la derrota norteamericana en Vietnam, han infligido al imperialismo global toda una serie de asombrosos desaires, y que con no poca frecuencia operan mediante los «metalenguajes» de la libertad, la justicia y la verdad. Y eso que, aparentemente, estos movimientos no han oído hablar del posmodernismo, ni de las ilusiones epistemológicas de los metarrelatos. Hay un paralelo interesante en *La condición posmoderna* entre el «buen» pragmatismo y el «malo»: del mismo modo que aquellos que tienen éxito son los que cuentan las mejores historias, así —como insiste el propio Lyotard— el que dispone de un mayor capital para la investigación es el que tiene más posibilidades de estar en lo cierto. La Confederación Industrial Británica, qué sabrían ellos, es posmoderna de cabo a rabo.

Lyotard comienza su discusión acerca de la justicia en *Just Gaming*, de un modo bastante inapropiado, con una confesa declaración intuicionista. Debemos juzgar «sin criterios [...] Está decidido, y eso es todo lo que puede decirse [...] Quiero decir que, en cada caso, tengo una sensación, eso es todo [...] Pero si se me pregunta por qué criterios juzgo, no tengo ninguna respuesta que ofrecer»[18]. Más adelante, y en esa misma obra, Lyotard señala que una política estética no puede ser la adecuada, una afirmación, no cabe duda, que mira retrospectivamente a la filosofía amoral de las «intensidades» libidinales de su obra temprana *Économie libidinale*; pero todo lo que hace aquí es sustituir un sentido de la estética —la intuición— por otro. Se ve obligado a adoptar este intuicionismo dogmático porque cree que no es legítimo derivar lo prescriptivo de lo descriptivo, esto es, fundamentar una política en una teoría analítica de la sociedad. Una posición de este tenor podría sugerir esa posibilidad de una «meta-visión» de la sociedad que él justamente tiene la intención de rechazar. Ésa es también la posición del último Foucault, quien escribe:

> No es en absoluto necesario relacionar problemas éticos con el conocimiento científico [...] Durante siglos hemos estado convencidos de que había relaciones analíticas entre nuestra ética, nuestra ética personal, nuestra vida cotidiana y las grandes estructuras políticas, sociales y económicas [...] Creo que nos tenemos que desembarazar de esta idea de un vínculo analítico o necesario entre la ética y otras estructuras sociales, económicas o políticas[19].

Ambos hombres, por decirlo de algún modo, reinventan a David Hume, sin haberle quizá leído, e insisten en una rigurosa delimitación entre hecho y valor, entre los antitéticos juegos lingüísticos de descripción y prescripción. En el caso de Lyotard, esta visión está claramente influida por los sofistas, que rechazaron toda conexión entre el conocimiento moral y social.

Podría pensarse que una dualidad de discursos tan rígida como ésta supone un desplazamiento curioso para un posestructuralista. Parodiando al último Wittgenstein, Lyotard reclama que cada juego lingüístico debe ser conducido en su singularidad autónoma: su «pureza» debe ser preservada escrupulosamente. La injusticia surge cuando un determinado juego lingüístico se impone sobre otro. No hay ningún recuerdo aquí de la insistencia de Wittgenstein en esos complejos «aires de familia» que, como en las fibras superpuestas de una cuerda, entretejen nuestros diversos juegos lingüísticos de una manera real, pero no esencialista. Tampoco Lyotard parece valorar el hecho de que todas las prescripciones necesariamente implican juicios

18. J. F. Lyotard y J. L. Thébaud, *Just Gaming*, Minneapolis, 1985, pp. 14-15. Las citas siguientes van acompañadas entre paréntesis por la referencia a la edición inglesa.

19. M. Foucault, «On the genealogy of ethics», en P. Rabinow (ed.), *The Foucault Reader*, New York, 1984, pp. 349-350 [M. Foucault, H. Dreyfus y P. Rabinow (entrevista), «Sobre la genealogía de la ética», en *Foucault y la ética*, Biblos, Buenos Aires, 1988].

acerca de cómo es el mundo. Es decir, carecen de sentido alguno mis pretensiones de derrocar el capitalismo si el sistema se hundió sin dejar huellas hace un siglo y yo, sencillamente, todavía no me he dado cuenta. Las prescripciones, para Lyotard, están en el aire, separadas de cualquier conocimiento racional acerca de la sociedad. No hay nada parecido al conocimiento político, es lo mismo lo que piense hacer el Congreso Nacional Africano. De este modo, suspendidas en el vacío, las prescripciones o la política quedan a merced del intuicionismo, el decisionismo, el convencionalismo, el consecuencialismo, la sofística y la casuística, todas ellas tentativas que Lyotard pone a prueba, de cuando en cuando, en una gama de intrigantes permutaciones.

Lyotard, de algún modo, no se fía del todo del convencionalismo ético, que en estos días es probablemente el sustituto más de moda de la teoría moral clásica. Esto, en parte, se debe a que, como la mayoría de los posestructuralistas, alberga una sospecha puramente formalista respecto al consenso social como tal, con independencia de su contenido particular, aunque también, en parte, porque en ese texto reconoce con una mayor claridad que una visión del bien moral como *doxa*, opinión —lo que la mayor parte de la gente parece admitir—, conduce en principio al fascismo. A lo que recurre con mayor regularidad, entonces, es a una amalgama curiosa de sofística y Kant, utilizando, respecto a este último, una especie de versión politizada de la *Crítica del juicio* en la que el juicio moral o político puede tener lugar «sin pasar por un sistema conceptual que pudiera servir como un criterio para la práctica» (18). Ese jugar sin conceptos es claramente una derivación del gusto estético de Kant. El juicio no debe sustentarse así en conceptos, principios o teorías generales, sino en una especie de imaginación productiva al modo kantiano, una maximización orientada al futuro de posibilidades que elude el concepto y no cesa de inventar nuevos juegos y movimientos, un modelo que tiene su analogía más cercana en la experimentación artística de vanguardia o en la llamada ciencia «paralógica» que celebra Lyotard en *La condición posmoderna*. Es ésta la razón por la que Lyotard recurre a la tercera *Crítica* de Kant en detrimento de la *Crítica de la razón práctica*, toda vez que ésta última se centra en la idea de la voluntad autónoma, y cualquier autonomía a los ojos de Lyotard no es más que una ilusión. De hecho, él menciona *en passant* que, a causa de este rechazo del sujeto autónomo, ha llegado a descartar el objetivo político de la autodirección. En otras palabras, el descentramiento posestructuralista del sujeto desemboca finalmente en el abandono de la creencia de que los hombres y las mujeres de la sociedad deben

controlar y determinar, en la medida de lo posible, sus propias condiciones de vida.

Las prescripciones, proclama Lyotard, no se justifican. La ley, como el código de Moisés, es completamente un misterio, promulgada a partir de una trascendencia vacía: no tenemos ni idea de quién nos está enviando los mensajes en cuestión. No se puede responder a la pregunta de por qué nos encontramos en un bando político y no en otro.

> Si me preguntaras por qué me encuentro en este bando, creo que te respondería que no tengo ninguna respuesta a la pregunta «¿por qué?», y que esto pertenece al orden de la [...] trascendencia. Quiero decir, aquí siento una prescripción para oponerme a una cosa dada, y creo que es justa (69).

Parece un modo extraño de llevar una campaña electoral. Lo que nos obliga, como en la ley moral kantiana, es «algo absolutamente más allá de nuestra inteligencia» (71). La Idea regulativa de Kant «nos guía en el conocimiento de qué es justo y qué no lo es. Pero nos guía, en definitiva, sin guiarnos, es decir, sin decirnos qué es lo justo» (77). Un cierta medida como el poder de Foucault, la Idea regulativa es completamente indeterminada, vacía de contenido específico; aún así, en apariencia, debemos basar en ella nuestras decisiones para erradicar la inmigración, el genocidio desatado o alimentar a los hambrientos. Lo que es válido en esta Idea es que nos permite pensar «fuera del hábito», de la opinión recibida, algo sin duda que permite una caracterización tan adecuada de Mussolini como de Maiakovski.

Si hay un tipo de imperativo categórico kantiano que Lyotard podría aceptar, sería el de: «Uno debe maximizar en la medida de lo posible la multiplicación de los pequeños relatos» (59). El problema en este caso es que es una ilusión sentimental el hecho de creer que lo pequeño es siempre hermoso. ¿En qué relatos está pensando Lyotard? ¿En el relato corriente y gratificadoramente menor tributario del fascismo británico? La pluralidad aquí, dicho con pocas palabras, como para el posestructuralismo en general es un bien en sí misma, independientemente de su sustancia política o ética. Lo que es moralmente justo es generar tantos juegos lingüísticos como sea posible, siendo todos ellos estrictamente inconmensurables. Lyotard tiene la misma sospecha respecto a la voluntad de la mayoría que tenía John Stuart Mill, y no puede avanzar políticamente más allá de este pluralismo liberal de profundas raíces tradicionales. Existe un problema, sin embargo, en el hecho de identificar ese pluralismo con la Idea regulativa de juicio, puesto que en el propio Kant esa Idea implica la

temida noción de totalidad. «¿Es posible decidir de un modo justo en, y de acuerdo con, esta multiplicidad?», medita Lyotard, y vuelve con una respuesta consecuentemente indeterminada a esta pregunta: «Aquí debo decir que no lo sé» (94). La única justicia es que ninguna minoría prevalezca sobre otra: una posición que si se interpretara al pie de la letra significaría que a una minoría de socialistas no se les permitiera persuadir a la mayoría de la sociedad para que prohibiera a una minoría de antisemitas azuzar el odio religioso. La solución de Lyotard a los males de la sociedad capitalista termina degenerando en los bancos de datos computerizados, un estímulo de la multiplicidad sin contenido político, y en las narraciones de los indios cashinahua. El juicio, nos dice casuísticamente, debe hacerse siempre caso por caso: una demanda que es o trivial o falsa. En un sentido de la frase, nadie puede juzgar de otro modo, pero si esto quiere decir que nunca debemos emplear criterios generales en nuestros juicios particulares, sería entonces interesante ver qué aspecto tendría un juicio particular completamente inocente de criterios generales. ¿Cómo podría ser así, y servirse aún del lenguaje? Lyotard confunde una especie de racionalismo moral, la mera *deducción* de juicios particulares a partir de principios generales, con la inevitable implicación de alguna clase de criterios generales en cualquier acto concreto de juicio.

Sean cuales sean los problemas reales inherentes a los tipos de casos morales y políticos a los que se enfrenta Lyotard, difícilmente pueden ser la causa de toda la confusión calamitosa, todos los resbalones y el oscurantismo que hay en esta obra. Como en el caso de la teoría posmoderna en general, Lyotard está dispuesto a romper las conexiones entre verdad y justicia, aunque, a diferencia de algunas de las manifestaciones más temerarias de esa posición, no niegue que la verdad sea posible. Los discursos teoréticos y descriptivos existen sin lugar a dudas, pero están ahora por completo desconectados de las cuestiones normativas. Volvemos aquí, en otras palabras, al dualismo familiar entre positivismo e idealismo, en contra del cual ha luchado siempre el pensamiento dialéctico (ahora cómodamente desplazado por Lyotard al estatus de «dinosaurio»). John Locke, padre del liberalismo inglés y devoto racista, sostuvo en su doctrina del antiesencialismo que no se podía afirmar de ninguna característica particular de la realidad que fuera en sí misma más importante que otra; de lo que se deduce que no es más racional defender por qué el color de piel de un individuo no debería contemplarse como una característica particular suya, que explicar por qué sí debería[20]. El divorcio lyotardiano entre lo descriptivo y lo normativo arraiga justo en esta tradición de pensamiento.

20. Cf. D. Turner, *Marxism and Christianity*, Oxford, 1983, p. 86.

Denys Turner escribe:

> Queremos saber porque queremos ser libres; y de cuando en cuando aprendemos a llamar bajo el nombre de conocimiento aquellas formas de investigación que necesitamos si vamos a liberarnos de ciertas concepciones incrustadas en el tiempo que, en el curso de la historia, han degenerado en el anacronismo de la ideología[21].

La moralidad, señala Turner, ha sido clásicamente concebida como «una investigación científica del orden social que puede generar normas de acción»[22]. En este punto, para decirlo en pocas palabras, se cifra la alternativa política de Lyotard; ahora vale la pena volver a una tentativa más innovadora, si bien profundamente problemática, que en nuestro propio tiempo busca articular lo dado y lo deseado a la vez.

La estética comenzó con Baumgarten como la modesta aserción de las demandas del *Lebenswelt* sobre una razón abstracta: es precisamente este proyecto, si bien ahora modulado en el sentido de una crítica izquierdista a la sociedad capitalista, el que retoma Jürgen Habermas en nuestro propio tiempo. Lo que se ha producido en el último desarrollo de la sociedad capitalista, afirma Habermas, es un conflicto progresivo entre el «sistema» y el «mundo de la vida»: el primero ha penetrado cada vez más profundamente en el segundo, reorganizando sus prácticas de acuerdo con su propia lógica racionalizadora y burocrática[23]. A medida que esas anónimas estructuras políticas y económicas invaden y colonizan el mundo de la vida, comienzan también a instrumentalizar formas de actividad humana que necesitan para sus operaciones efectivas una forma distinta de racionalidad: una «racionalidad comunicativa» que implique a los agentes prácticos y morales, a los procesos democráticos y participativos, así como a los recursos de la tradición cultural. Una racionalidad de este tipo, ligada como es su caso a la subjetividad, al conocimiento cultural y a la esfera de lo afectivo nunca se someterá sin lucha a los dictados de una sistematización tan implacable; de este modo, imponiendo sobre ella su lógica alienante, el capitalismo actual se arriesga a

21. *Ibid.*, p. 113.
22. *Ibid.*, p. 85.
23. Cf. J. Habermas, *Legitimation Crisis*, Boston, 1975 [*Problemas de legitimación del capitalismo tardío*, trad. de J. L. Etcheverry, Amorrortu, Buenos Aires, 1989].

erosionar algunos de los propios recursos culturales esenciales para su propia legitimación. Es la integración sistémica, pues, la que amenaza la integración social, minando los fundamentos consensuados de la interacción social. En la medida en que el Estado extiende sus largos brazos en dirección al terreno económico, también se expande por los sistemas socioculturales, debilitando con su racionalidad organizativa algunos valores y hábitos que garantizan la propia continuación de su dominio. Y dada la expansión de las actividades estatales en asuntos sociales, esas garantías son más necesarias precisamente en el momento en el que es más difícil que se cumplan. El *Lebenswelt* o sistema cultural es muy resistente al control administrativo, y ese control puede tener el incómodo efecto de problematizar y publicitar asuntos que en alguna ocasión pudieron haber sido dados por supuestos. En la fase clásica del capitalismo, la llamada «esfera pública» —individuos comprometidos con un discurso público de razón crítica— ejercía una función vital de mediación entre los terrenos esencialmente distintos del Estado y la sociedad civil. Pero en la medida en que esta distinción ha sido gradualmente erosionada, con el despliegue de la actividad del Estado en el conjunto de la existencia social, la esfera pública se ha encogido y disecado como tal, situación que Habermas contempla como una «refeudalización» de la vida pública. Este conflicto entre el sistema y el mundo de la vida produce entonces en el último ciertos síntomas patológicos, de los cuales el resurgimiento actual de las campañas reaccionarias en la moral dentro del mundo occidental podría ser considerado un ejemplo. El terrorismo, para Habermas, sería otro ejemplo. Es lo que él llama «el intento de introducir elementos estéticamente expresivos en la política, como un mundo subterráneo a pequeña escala»[24]. Este terrorismo, afirma, es a su manera un intento de «reafirmar la política frente al desarrollo de la pura administración»[25].

La política por la que el propio Habermas aboga no es probablemente mucho más viable que la del terrorismo. Como Lyotard, pero por razones muy distintas, él ha abandonado la meta de la autodirección de los trabajadores, se ha deshecho con eficacia de la idea de la lucha de clases, y no puede ofrecer un programa convincente por el que su ideal de democracia radical haya de ser llevado a cabo. La de Habermas es una mente académica, muy alejada de la esfera de la acción política; su obra, sin embargo, representa una lucha política a

24. P. Dews (ed.), *Jürgen Habermas...*, cit., p. 711.
25. *Ibid.*, p. 72.

favor del mundo de la vida en contra de la racionalidad administrativa que en ningún momento reniega románticamente de la necesidad de los sistemas y de la propia teoría sistémica. Habermas desea intervenir a favor de «la estructura de una racionalidad que sea inmanente a la práctica comunicativa cotidiana y que ponga en juego la resistencia de las formas de vida contra las exigencias funcionales de los sistemas administrativos y de la economía automatizada»[26]. En el sentido más amplio del término escribe, por tanto, como un «esteta» político, ya que defiende lo vivido frente a lo lógico, la *phronesis* frente a la *episteme*. De hecho, para Habermas el arte es un lugar crucial en donde los arriesgados recursos de la moral y de la vida afectiva pueden cristalizar; es en la discusión crítica de un arte de este tipo donde se puede restablecer algo así como una esfera pública indefinida, investigando las implicaciones de esas experiencias en la vida política, y, por tanto, mediando entre las esferas de lo cognitivo, lo moral y lo estético separadas por Kant.

Es esta dimensión «estética» de la obra habermasiana la que con frecuencia se pasa por alto en la crítica habitual, a veces merecida, que se hace a su excesivo racionalismo. Lo que alienta en parte esa crítica es la creencia habermasiana de que para que el mundo de la vida llegue a hacerse cargo eficazmente de un sistema público reificado, esta tarea debe formalizarse, en la medida de lo posible, a través de lo que él llama una «ciencia reconstructiva». El dominio de la racionalidad comunicativa opera mediante suposiciones tácitas, entendimientos y conocimientos de destreza (*know-how*) por parte de sujetos que actúan y hablan, que generalmente no serían capaces de convertir en problema este conocimiento pre-teórico; ahora bien, para que el mundo de la vida actúe como una fuente de política izquierdista, su lógica interna debe, según la opinión de Habermas, liberarse de ese carácter tácito y dotarse de una forma teórica. En este sentido, su obra está en consonancia con la tradición estética clásica, que, como hemos visto en el caso de Baumgarten, busca de un modo semejante, si bien con resultados políticos bien distintos, trazar una clase de racionalidad alternativa que funcione en el seno de la experiencia cotidiana, así como relacionar esta racionalidad con las operaciones de la razón abstracta. Para Baumgarten, claro está, una lógica estética de este tipo es de una modalidad inferior, no así para Habermas; de hecho, este último invierte estas prioridades tradicionales, al insistir que el razonamiento técnico-industrial

26. *Ibid.*, p. 155.

ha de conducirse según las constricciones de una racionalidad comunicativa[27].

De este modo, lo «estético» puede desplazarse hacia el nivel teórico de problematización; pero la consiguiente acusación de racionalismo o intelectualismo contra Habermas, justificada en varios sentidos, pasa por alto el hecho de que para él no hay una respuesta teorética a la cuestión de *por qué* esto debería hacerse así, de la motivación última de toda esta tarea. Por lo que respecta a dicha motivación, hemos vuelto aquí en cierto sentido a la cuestión de la estética, que de nuevo hace su aparición en un nivel «superior». En respuesta a algunas críticas, Habermas comenta favorablemente estas consideraciones sobre su obra realizadas por Joel Whitebrook:

> No deja de ser en cierto modo irónico que Habermas, tan a menudo acusado de hiperracionalismo por los hermenéuticos, necesite tanto un elemento de juicio en la propia base de su esquema. El modo en el que uno «se pone de acuerdo» con el punto de vista trascendental en última instancia se asemeja más al gusto estético de la *phronesis* aristotélica que a una demostración filosófica de tipo enfático[28].

Habermas renuncia a cualquier fundamentación última; y, como ve bien Whitebrook, esto abre un cierto espacio para el regreso de la estética.

La ciencia reconstructiva a través de la cual Habermas intentará descubrir la lógica interna del mundo de la vida es la de la pragmática universal, cuyo fin es la reconstrucción de las estructuras invariables de toda situación de habla concebible. La confianza de Habermas reside en que el lenguaje, por muy distorsionado y manipulado que esté, siempre está orientado al consenso o al entendimiento como su *telos* más profundo. Hablamos con otros con el fin de ser entendidos, incluso si el contenido de nuestros enunciados es autoritario u ofensivo; y, si esto no fuera así, ni siquiera nos molestaríamos en hablar. En todo acto de habla, por muy desvalorizado que esté, surgen de manera implícita y se reconocen recíprocamente determinadas pretensiones de validez: pretensiones de verdad, inteligibilidad, sinceridad y propiedad performativa. Por ello es posible proyectar a

27. J. Habermas, *The Theory of Communicative Action*, vol. 1: *Reason and rationalisation of Society*, Boston, 1984, cap. 6 [*Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*, trad. de M. Jiménez Redondo, Cátedra, Madrid, 1994].

28. J. Habermas, «A Reply to my Critics», en J. B. Thompson y D. Held (eds.), *Habermas: Critical Debates*, London, 1982, p. 239.

partir de esta condición los contornos de una situación comunicativa ideal, anticipada implícitamente en cada acto presente de diálogo, donde el discurso no estaría, en la medida de lo posible, constreñido por deformaciones externas o internas, y donde todos los participantes posibles tendrían una distribución simétrica de oportunidades para escoger y aplicar actos de habla. En otras palabras, si los extrapolamos de nuestros actos de comunicación presentes y estilizamos sus condiciones potenciales, podremos recuperar los valores políticos de la autonomía, la reciprocidad, la igualdad, la libertad y la responsabilidad desde sus estructuras más rutinarias. «La verdad de los enunciados», puede afirmar así Habermas, «está ligada en su último análisis a la intención de la vida buena y verdadera»[29].

Pretender detectar una *promesse de bonheur* en un obsceno intercambio de insultos podría parecer algo ridículamente crédulo o ligeramente perverso: semejante, quizá, a la asombrosa pretensión de Fredric Jameson de ver una imagen proléptica de la utopía en una colectividad humana cualquiera, lo que presumiblemente incluiría también los mítines racistas[30]. ¿Acaso esas propuestas no se mueven en un nivel de abstracción tan enrarecido como para ser realmente inútiles? ¿Puede ser realmente proyectado un ideal político a partir de las «estructuras profundas», supuestamente invariables y universales, de la conversación humana? He aquí algunas serias objeciones a esta concepción; sin embargo, existen otras maneras de defender estas propuestas aparentemente ingenuas y las hagan, quizá, más plausibles. Raymond Williams, cuyas intrincadas conexiones con las ideas de comunicación y comunidad son, en un sentido, paralelas a la propia obra de Habermas, vino a afirmar que cuando un escritor «no se compromete» deja de escribir. En *Modern Tragedy*, Williams cita con aprobación la frase de Albert Camus de que «cuando la desesperación es estímulo del discurso o del razonamiento y, sobre todo, fructifica en la escritura, se consolida la fraternidad, los objetos naturales se justifican y nace el amor»[31]. Lo peor de todo no ha sucedido si, como afirma Edgar en *Rey Lear*, aún podemos decir: «esto es lo peor». A la luz de esta hipótesis, el mismo acto de habla o diálogo, por muy brutal o estéril que sea, no puede dejar de llevar implícito un tácito compromiso con la razón, la verdad y el valor, estableciendo una

29. Citado en Th. McCarthy, *The Critical Theory of Jürgen Habermas*, London, 1978, p. 273 [*La teoría crítica de Jürgen Habermas*, trad. de M. Jiménez Redondo, Tecnos, Madrid, 1987].

30. F. Jameson, *The Political Unconscious*, London, 1982, p. 291.

31. R. Williams, *Modern Tragedy*, London, 1966, p. 176.

reciprocidad que, por muy burdamente injusta que sea, nos permite vislumbrar la posibilidad de un acuerdo humano pleno y, en esa medida, las facciones borrosas de una forma de sociedad alternativa. Escribe Habermas:

> Creo que puedo mostrar cómo una especie que depende para su supervivencia de las estructuras de la comunicación lingüística y de una acción cooperativa de racionalidad conforme a fines debe *necesariamente* depender de la razón[32].

De ahí que la razón hunda sus raíces en nuestra condición social y biológica, por muy paralizantes y engañosos que sean nuestros discursos reales. La verdad para Habermas significa esa clase de proposición que ordenaría, si las condiciones del discurso lo permiten, el libre acuerdo a cualquiera que entrase sin restricciones en la relevancia de la discusión; en este sentido la verdad sigue siendo algo más a anticipar que a asegurar completamente en lo real. Sólo en el contexto de una democracia radical, en la que las instituciones sociales están transformadas para asegurar en principio la participación, plena e igualitaria, de todos en la definición de los significados y los valores, podría prosperar la verdad de un modo apropiado; asimismo, la verdad que podemos negociar ahora, en un estado de comunicación desigual, dominado y sistemáticamente manipulado, hace referencia, en un sentido, a esta condición futura idealizada. Si deseamos conocer la verdad, tenemos que cambiar nuestro modo de vida.

Podemos ver en la comunidad ideal de habla habermasiana una versión actualizada de la comunidad del juicio estético kantiana. Del mismo modo que Habermas sostiene que la comunicación está naturalmente orientada al acuerdo, Kant propone una clase de consenso espontáneo profundo construido sobre nuestras facultades, cuyo máximo ejemplo es el acto del gusto estético. Y así como el gusto está por entero al margen de restricciones, la comunidad discursiva de Habermas ha de quedar libre, en la medida de lo posible, de todos los poderes e intereses manipuladores, para depender únicamente de la fuerza del mejor argumento. Esta comunidad «virtualiza» las restricciones de los intereses prácticos, los suspende, como la obra de arte, en un momento privilegiado, pone en juego todos los motivos diferentes de la voluntad a fin de lograr un acuerdo basado en la racionalidad. En este sentido aporta a nuestra vida social, común y dirigida por intereses, algo de lo que la obra de arte lleva al terreno práctico e instrumental de la sociedad civil burguesa. La comunidad

32. Citado en P. Dews, *Jürgen Habermas...*, cit., p. 51.

de habla ideal suspende el juicio ya dado acerca de ciertas normas o incluso acerca de la existencia de determinadas situaciones, aventurando hipótesis sobre la totalidad, de un modo parecido a como la existencia real del referente estético es un asunto indiferente para el gusto kantiano. La comunidad tiene una función social al ser el foro democrático en el que se deciden asuntos vitales para la política pública; y, sin embargo, dentro de sus propios límites gobierna un penetrante desinterés, en el sentido de una disposición a suspender los intereses inmediatos de uno a favor del argumento mejor. Si la representación estética kantiana es una imagen de la «finalidad sin fin», la comunidad habermasiana es un asunto que entiende el desinterés como fin. A primera vista podría parecer que el paralelismo más evidente con Kant se establecería en el terreno de la razón práctica, que, como en el modelo de Habermas, tiene que ver con la formación de una voluntad pura y libre de intereses patológicos; pero el agente moral de Kant es un sujeto solitario, monológico, y en esa medida representa una imagen inadecuada de una verdad que, para Habermas, siempre es intrínsecamente dialógica. Puede parecer, por todo ello, que su paradigma de racionalidad comunicativa combina elementos de la segunda y la tercera de las *Críticas* de Kant, superponiendo las estructuras comunitarias de la última a la formación de la voluntad de la primera de ellas.

Habermas ha hecho todo lo posible por negar que las formas de racionalidad comunicativa puedan simplemente ser proyectadas como una utopía de futuro. Dicho concepto, asegura, es una ficción o «ilusión», pero es efectivamente operativo en el acto de comunicación y, por tanto, una suposición inevitable. Afirma, además, estar particularmente desencantado del sueño de una sociedad unificada, homogeneizada y completamente transparente[33]. Por el contrario, su obra ha insistido una y otra vez en la necesaria diferenciación de las esferas cognitiva, moral y cultural, que él desea interrelacionadas, pero no fusionadas. Su intención, ha comentado en el transcurso de una entrevista, es «no mezclar cuestiones relativas a la verdad con cuestiones relativas a la justicia o al gusto»[34]; plantar resistencia, para decirlo brevemente, a esa estetización de rebajas del conocimiento y la moral típica de cierto pensamiento posmoderno, a la vez que señalar el daño infligido por la rígida separación de estas áreas establecida por la Ilustración. De hecho, alguien podría argüir que son precisamente algunos posmodernos los que han llevado a cabo esa

33. Cf. *ibid.*, p. 174
34. *Ibid.*, p. 127.

nivelación y homogeneización, debido a su culto a lo heterogéneo: la estética coloniza sus territorios vecinos, modelándolos a su imagen y mirando de soslayo su especificidad discursiva. Al contrario que Lyotard, y en medio de un ambiente dominado por el emotivismo y el decisionismo, Habermas cree que los juicios normativos admiten la verdad del mismo modo en que lo hacen los juicios teoréticos: que también ellos deben ser sometidos al examen de la argumentación pública[35].

La pragmática universal ha sido objeto de afiladas críticas. Surgen dudas, por ejemplo, respecto a cuál es el alcance real de la dimensión «estética» de la comunidad ideal de hablantes: en qué medida, en palabras de Seyla Benhabib, reconoce lo «concreto» tanto como lo «general» y se compromete con las necesidades corporales y las particularidades individuales[36]. Su origen kantiano hace aguas en este punto, ya que, como hemos visto, la comunidad de gusto de Kant excluye absolutamente el cuerpo. En su obra última, Habermas ha limitado en parte el alcance político de su modelo, sugiriendo que se refiere a cuestiones relacionadas con la justicia antes que a desarrollos valorativos acerca de la buena vida[37]. El modelo visto completo, de hecho, da la impresión de ser demasiado jurídico y legalista, incapaz de aguantar el peso de las conflictivas historias concretas de intereses que sus participantes necesariamente introducen desde el mundo de la vida, por no decir ambiguo en los gestos de acomodación de lo que Habermas llama lo «estético-expresivo». A pesar de estas críticas, el modelo desarrolla un rasgo particularmente atrevido y original: su intento de abarcar los polos del hecho y el valor, de los discursos teoréticos y normativos, que en el caso de Lyotard están tan rigurosamente separados. Sea cual sea la indudable vulnerabilidad de su proyecto, Habermas comprende que un futuro deseable debe ser de algún modo una función dialéctica del presente: del mismo modo que, como ha afirmado Denys Turner, los «deseos reales» que puede albergar una persona que se engaña a sí misma en cierto momento deben ser, de algún modo, una función de lo que él o ella desea realmente[38]. El futuro socialista-feminista es, en este sentido, a la vez

35. Una excelente crítica de la ética no-cognitiva es la que realiza S. Lovibond, *Reason and Imagination in Ethics*, Oxford, 1982.

36. Cf. S. Benhabib, *Critique, Norm, and Utopia*, New York, 1986, cap. 8, que aporta un valioso resumen de la controversia de la crítica sobre la pragmática universal. También los ensayos de R. Bubner, Th. McCarthy, H. Ottmann, J. B. Thompson y S. Lukes, en J. B. Thompson y D. Held (eds.), *Habermas: Critical Debates*, cit.

37. Cf. P. Dews, *Logics of Disintegration*, cit., p. 20.

38. D. Turner, *Marxism and Christianity*, cit., pp. 119-120.

algo continuo y discontinuo con el presente, un futuro opuesto, por un lado, a los discursos apocalípticos y, por otro, al evolucionismo. A no ser que seamos capaces de enseñar que una sociedad futura deseable es, de algún modo, inmanente al sistema presente, extrapolable a partir de una reconstrucción imaginativa de nuestras prácticas en curso, caeremos en esa mezcla de desilusión y «mal» utopismo que padeció la última Escuela de Frankfurt antes de que Habermas vistiera sus ropajes. Desilusión y «mala» utopía a la vez: por un lado, una visión política de esa clase, en su percepción paranoica del orden social dado como completamente absorbente y carente de contradicción, no puede localizar ninguna dinámica en el presente que pueda de un modo verosímil conducir a lo que desea; por otro, decimos utópico en el peor sentido, porque a tenor de ello esta concepción debe, por consiguiente, descubrir sus valores ideales en una esfera en gran medida desconectada de la fuerzas sociales mayoritarias de la estructura de poder dada. En el caso de Adorno, esta esfera es el arte modernista.

Si el «mal» utopismo injerta arbitrariamente un ideal en un presente degradado, otras formas triunfalistas de izquierdas tienden en cambio a ver el futuro crece de un modo muy natural y enérgico en el presente; defendiendo, por ejemplo, la idea de una clase trabajadora que es siempre y genuinamente revolucionaria o prerrevolucionaria, sólo silenciada por los traidores socialdemócratas o estalinistas, y creen, incluso, que este futuro está ahora a punto de llegar a su sazón, del mismo modo que para el Nuevo Testamento el Reino de Dios está en este momento llamando a las puertas de la historia si tuviéramos ojos para verlo. A causa, en parte, del alto grado de formalismo de su pragmática universal, Habermas conduce el timón con cautela entre estas particulares Escila y Caribdis, si bien para algunos de un modo muy poco convincente. Son las estructuras «profundas» de la racionalidad comunicativa, y no un contenido particular sustantivo, las que pueden sentar las condiciones de una determinada concepción de las instituciones democráticas radicales; un formalismo que supone salvaguardar su teoría contra cualquier pensamiento utópico demasiado positivo o programático. Por otra parte, la esperanza de Habermas pasa por que el conjunto transhistórico de criterios que la pragmática universal brinda le protegerá de igual modo del relativismo cultural. Saber hasta qué punto tiene éxito en realidad este proyecto es algo problemático: uno puede esgrimir, por ejemplo, que las normas de la racionalidad comunicativa son demasiado minimalistas e indeterminadas, demasiado compatibles con muchas de las teorías éticas posibles como para ser de alguna ayuda. A pesar

de las dolorosas grietas, el *tenor* general de la teoría sigue siendo interesante y valioso. Habermas cree, quizá de un modo demasiado sentimental, que vivir bien es algo que en alguna medida está secretamente incrustado en aquello que nos hace más distintivamente ser lo que somos: el lenguaje. La buena vida proyecta su sombra sobre cada gesto discursivo, corriendo por debajo de nuestras disputas como un subtexto silencioso e ininterrumpido. Nuestros diálogos, sólo por el hecho de ser como somos, apuntan implícitamente más allá de sí mismos. Como señala Thomas McCarthy: «La idea de verdad señala en última instancia una forma de interacción que está libre de cualquier clase de influencia distorsionadora»[39].

La moral, *pace* los pragmatistas y los pluralistas, no consiste totalmente en la elección aquí y ahora de un estilo de vida, maximizando las posibilidades presentes o sencillamente continuando la conversación dada con un par de ademanes barrocos. Consiste básicamente, como Habermas y el marxismo reconocen, en crear las condiciones materiales en las que una comunicación acerca de estos asuntos se pueda establecer del modo más libre posible, de suerte que los individuos, presuponiendo un completo acceso de participación a los procesos en los que reciben su formulación los significados y valores comunes, puedan así elegir y ejercer una pluralidad de valores y estilos en modos en los que actualmente no pueden. Vista así, la empresa teorética de Habermas tiene mucho en común con las obras de Raymond Williams, aunque el sutil sentido que tiene Williams de las complejas mediaciones entre formaciones tan necesariamente universales como la clase social y las particularidades vivas del lugar, región, naturaleza o cuerpo, contrastan abiertamente con el universalismo racionalista de Habermas. La teoría social de Williams rechaza a la vez el «mal» universalismo y lo que a él le gusta llamar un «particularismo militante»: sumó a un compromiso profundamente pluralista, un sagaz reconocimiento de la complejidad, la especificidad y la desigualdad, aquello que surgió a medida que enfatizaba, cada vez con mayor resolución, el papel central de la clase social. Tanto Williams como Habermas conciben la moralidad antes que nada como el movimiento material y político que tiende hacia una sociedad humana y, por tanto, como un puente tendido entre el presente y el futuro acerca del cual las luchas del pasado tienen mucho que enseñarnos. La preocupación posmoderna por la pluralidad de

39. Th. McCarthy, *The critical theory of Jürgen Habermas*, cit., p. 308.

estilos de vida retira la vista con demasiada frecuencia de las condiciones históricas específicas que, en determinadas áreas del mundo, posibilitan en la actualidad esa pluralidad, y aparta los ojos también de las estrictas limitaciones, en ocasiones invisibles, impuestas por nuestras actuales condiciones de vida a cualquier pluralidad de esa clase.

La *hybris* teórica de que los seres humanos son infinitamente plásticos en sus capacidades pertenece esencialmente a la época del Romanticismo burgués, y ha sido en ocasiones asumida sin el menor atisbo de crítica por parte de los políticos izquierdistas. Karl Marx, ciertamente, no estaba entre ellos; como ha dicho Norman Geras, Marx mantuvo con firmeza en su obra un concepto de la naturaleza humana, y tenía buenas razones para hacerlo[40]. Si Marx, en ocasiones, parece considerar de un modo inequívocamente positivo las facultades humanas, no las considera, sin embargo, infinitamente transformables. Es falso pensar que la idea de una naturaleza humana es intrínsecamente reaccionaria. Es cierto que ha sido empleada en muchas ocasiones con ese objetivo, pero también ha demostrado en otros tiempos ser un grito de llamada revolucionario, como aprendieron los poderes reaccionarios de la Europa de finales del siglo XVIII. No hay razón alguna para suponer que una negación de la infinita plasticidad de los seres humanos o de la absoluta relatividad de sus culturas, implique afirmar que sean inalterablemente rígidos. Esa creencia no trata necesariamente de ofrecer consuelo a las diversas ramas reaccionarias del biologismo o de cualquiera de las otras nociones metafísicas que postulan una naturaleza humana estática. Paradójicamente, una determinada falta de finalidad y una capacidad de transformación continua forman parte de nuestras naturalezas, constituyendo así lo que somos; que el animal humano sea capaz de «ir más allá», de hacer algo creativo e impredecible, es la condición de la historicidad y la consecuencia de una «carencia» en nuestra estructura biológica que la cultura, si logramos sobrevivir, tiene que llenar cueste lo que cueste. Pero ese creativo hacerse a uno mismo se lleva a cabo dentro de unos límites dados, que son, a la postre, los límites del propio cuerpo. En virtud de la estructura biológica de este cuerpo, las sociedades humanas necesitan implicarse en algún modo de trabajo y en alguna forma de reproducción sexual; todos los seres humanos necesitan calor, descanso, alimento y protección, y están inevitablemente comprometidos con las necesidades del trabajo y la sexualidad en diversas formas de asociación social, cuya regulación

40. N. Geras, *Marx and Human Nature: Refutation of a Legend*, London, 1983.

llamamos política. La sociedad humana es, en este sentido, natural, aun cuando todas las sociedades particulares sean artefactos. Todos los seres humanos son frágiles, mortales y están repletos de necesidades, son vulnerables al sufrimiento y la muerte. El hecho de que estas verdades transhistóricas sean siempre culturalmente específicas, siempre variablemente limitadas en el tiempo, no es argumento en contra de su transhistoricidad. Para un materialista, estos hechos particulares determinados biológicamente son los que más han determinado el curso de la historia humana, y han marcado su impronta sobre lo que, en un sentido más reducido, llamamos cultura.

Debido a que los seres humanos son débiles y están indefensos, especialmente en el periodo de su infancia, sienten la necesidad biológica de cuidado y sostén emocional por parte de los otros. Es aquí, como reconoció Freud, donde se encuentran los primeros destellos de moralidad, en los lazos de compasión material entre los jóvenes y sus mayores. De tal modo, «hechos» y «valores», prácticas biológicamente esenciales y sentimientos de amistad hacia el compañero, no son disociables en el marco «prehistórico» de los individuos humanos. Estos sentimientos de compasión, sin embargo, tienen que luchar duramente en el transcurso de nuestro desarrollo personal e histórico contra todo un conjunto de factores que nos amenazan: no sólo, si tenemos que creer a Freud, contra nuestra agresividad y hostilidad originarias, sino también contra las condiciones impuestas por la dura necesidad de trabajar, así como contra el conflicto y la dominación que se originan cuando la apropiación de la plusvalía proveniente de los frutos de ese trabajo sienta las bases de la sociedad de clases. Nuestras condiciones materiales compartidas nos vinculan ineluctablemente, y al hacerlo dejan abiertas las posibilidades del amor y la amistad. No es necesario afirmar en una era nuclear que la amistad y la supervivencia biológica van de la mano, que debemos, como dice Auden, «amarnos o morir». Pero la historia que debemos desarrollar, debido a nuestra estructura biológica, también nos divide y nos empuja a la enemistad mutua. La comunicación, el entendimiento y una determinada reciprocidad son esenciales para nuestra supervivencia material, pero también pueden ser en todo momento factores desplegados y orientados a la opresión y la explotación. El lenguaje, que nos libera de la monotonía de una existencia meramente biológica, debilita por otra parte las inhibiciones intraespecíficas que constriñen nuestra capacidad de destrucción mutua. Si estamos hechos para sobrevivir, es necesario que, en cierto modo, nos separemos de la Naturaleza con objeto de controlar y regular las amenazas que despliega contra nuestra existencia; pero ese mismo gesto abre una

distancia entre el yo y los otros que allana, a la vez, el camino para cualquier relación genuina y la posibilidad de la explotación. La autonomía del otro es al tiempo la condición tanto de las relaciones creativas así como una fuente de violencia e inseguridad.

El trabajo, la sexualidad y la sociabilidad conllevan, todos ellos, la posibilidad de la gratificación. El placer de un recién nacido es, al principio, inseparable de la satisfacción de una necesidad biológica. Pero del mismo modo que, para Freud, el deseo sexual nace como una clase de desviación de esa necesidad instintiva, en el curso del desarrollo social los procesos de placer y fantasía se separan hasta un determinado punto del cumplimiento de las necesidades materiales, en el fenómeno que conocemos como cultura. Una vez que la plusvalía económica lo permite, una minoría puede ser liberada del trabajo para disfrutar de esa cultura como un fin en sí mismo, disociada de las exigencias del trabajo, la reproducción sexual y la regulación política. El «valor», en este sentido, viene a distinguirse del «hecho» y termina finalmente por negar sus raíces en la práctica material. Esta cultura es a menudo usada para escapar o sublimar la dimensión desagradable de la necesidad, y como un medio de mistificarla y legitimarla, pero también puede brindar una imagen anticipada de una condición social en la que una creatividad placentera tal pueda llegar a estar en principio al alcance de todos. La lucha política que surge en este punto se entabla entre aquellos que desean cambiar las fuerzas de producción hasta el extremo de permitir que la vida social se convierta en un fin gratificante en sí mismo, y aquellos que, por perder mucho ante una perspectiva semejante, resisten mediante la violencia y la manipulación. En el uso de esta manipulación, determinados aspectos de la cultura pueden ser explotados para redefinir los conceptos de poder, ley, libertad y subjetividad en modos que contribuyan al mantenimiento del sistema social dado. En consecuencia, se produce un conflicto entre dos nociones opuestas de estética: una que figura como una imagen de la emancipación, y otra que aparece como ratificación de la dominación.

La idea de la naturaleza humana, o de «ser genérico», por decirlo con Marx, se mueve en la frontera entre el hecho y el valor. Las necesidades que tienen los seres humanos en cuanto parte esencial de su naturaleza biológica —la comida, la protección, la asociación, la protección ante el daño y demás— pueden servir como norma del juicio y de la práctica política. El hecho de que algo sea un hecho en nuestra naturaleza, sin embargo, no implica que su cumplimiento o promulgación sea automáticamente un valor. Y mucho de lo que hemos desarrollado a lo largo de la historia, claro está, no es deseable,

como testimonia el problema del mal. El mal no es sólo una cuestión ligada a la inmoralidad, sino un deleite activo y sádico en la miseria y la destrucción humana que aparentemente consiente esta destrucción como un fin en sí mismo. Uno de los aspectos más perturbadores de los campos de concentración nazis es que fueran por completo innecesarios, incluso que fueran contraproducentes desde el propio punto de vista militar y económico de los nazis. El mal se rebela ante la visión de la virtud, incapaz de considerar la verdad o el sentido más que como pretenciosas simulaciones mediante las que los seres humanos ocultan patéticamente la absoluta vacuidad de su existencia. Por ello se relaciona muy estrechamente con el cinismo, ese parloteo sarcástico que se expresa en las chorradas de altos vuelos del idealismo humano. Por fortuna, el mal es de una condición bastante rara, al margen de los escalafones superiores de las organizaciones fascistas; ahora bien, en su carácter extrañamente autotélico, pone de manifiesto una desconcertante afinidad con la estética. Comparte con la estética un cierto desprecio por lo utilitario; y eso debe ser una razón para que nos aproximemos a la doctrina del autotelismo con más cautela de la que podríamos pensar en un principio.

Esta idea de una naturaleza humana no sugiere que debamos realizar cualquier capacidad que sea natural, sino que los valores más elevados que nosotros *podemos* desarrollar surgen en parte de nuestra naturaleza, y no son elecciones o construcciones arbitrarias. No son naturales en el sentido de ser obvios o de fácil acceso, sino en el sentido de que están ligados a lo que materialmente somos. Si no vivimos de un modo en el que se alcance la libre autorrealización de cada uno mediante la libre autorrealización de todos, estaremos cerca de destruirnos como especie. Esta formulación se mueve, claro está, en un nivel extremadamente alto de abstracción, y no nos puede decir qué es lo que significan términos como «libre» y «autorrealización» en ningún contexto histórico preciso. En relación con este asunto, la solución habermasiana es que debemos simplemente ponernos a hablar. La vida ética concreta, la *Sittlichkeit* de Hegel, significa negociar y renegociar, de una situación específica a otra, qué podría significar un imperativo abstracto de esa clase, con todo el intenso conflicto político que esto implica. También significa llevar a cabo un escrutinio crítico del concepto entero de «autorrealización», basado como ha estado históricamente en un productivismo claramente inadecuado. El término «autosatisfacción» sugiere, quizá, un activismo sensiblemente menor.

El ejemplo más completo de «autosatisfacción» libre y recíproca es lo que tradicionalmente llamamos amor; y hay muchos individuos

que, en el transcurso de sus vidas, se reafirman en la idea de que este modo de vida es el más excelso valor humano. Lo que ocurre es que no ven la necesidad, método o posibilidad de extender este valor a una forma completa de vida social. La política izquierdista se dirige a la cuestión de qué podría llegar a significar este amor en el contexto de la sociedad en su conjunto, al igual que la moral sexual intenta clarificar lo que cuenta como amor en las relaciones sexuales entre individuos, y la ética médica intenta definir lo que cuenta como amor en el caso del tratamiento de los cuerpos que sufren. Dado que el amor es un tópico harto manido, oscuro y ambiguo, necesitamos antes que nada discursos éticos de este tipo. El pensamiento ético moderno ha causado verdaderos estragos en su falsa asunción de que el amor es principalmente un asunto personal antes que político. Cometió el error al no adoptar el punto de vista aristotélico de que la ética es una rama de la política, orillando cuestiones como qué es vivir bien, tener felicidad y serenidad en el conjunto de una sociedad. Una consecuencia de este grave error es que es más difícil de lo que podría haber sido conseguir amor, incluso en un nivel interpersonal. Una ética materialista sostiene que cuando alcanzamos el valor más alto, estamos desarrollando las mejores posibilidades de nuestra naturaleza. Esta ética es estética en lo que concierne a su preocupación por el placer, la satisfacción y la creatividad, pero no es estética en el sentido de negociar con la intuición y creer que lo que se necesita es el análisis y la discusión más rigurosos, dado que lo que cuenta en estos valores es que estén adecuadamente formulados. Tampoco es estética en cuanto mantiene la necesidad de la acción política instrumental para promover esos valores, y reconoce que en este proceso la renuncia al placer y a la satisfacción es a veces necesaria.

La estética se preocupa, entre otras cosas, por la relación entre lo particular y lo universal, lo cual es un asunto de gran importancia para lo ético-político. Una ética materialista es «estética» porque parte de lo concreto, tomando su punto de arranque de las mismas necesidades y deseos de los individuos. Pero la necesidad y el deseo son lo que hace que los individuos no sean idénticos a sí mismos, el medio gracias al cual están abiertos a un mundo de otros individuos y objetos. Lo particular desde lo que uno parte no es la identidad de sí: un punto que la estética tradicional, en su afán por cercenar el deseo de la concreción material, no es capaz de apreciar. Este individuo particular se transgrede a sí mismo; el deseo brota a través de nuestra implicación material con los otros, y en esa medida finalmente alumbrará preguntas sobre la razón y la justicia, sobre qué deseos deben cumplirse y cuáles ser refrenados. Aquí surgen también las preguntas

relacionadas con la educación y la transformación de los deseos que tenemos, problema que subyace en el corazón de la política izquierdista. El incesante proceso de discutir todas estas cuestiones corresponde a la esfera pública, en la que todos los individuos deben tener iguales derechos de participación sin distinción de sus particularidades, diferencias de trabajo, género, raza, intereses, etc. El individuo particular se eleva así a lo universal. Es en este punto, en efecto, en el que el pensamiento liberal burgués generalmente se detiene, al descubrirse un espinoso problema en el hiato que se abre entonces entre la universalidad necesariamente abstracta y la particularidad concreta de todos los individuos. El pensamiento izquierdista, sin embargo, impulsa este proceso aún más lejos. Pues el objetivo final de nuestra universalidad, de nuestra igualdad de derechos para participar en la definición pública de los significados y los valores, es que las particularidades concretas de los individuos puedan ser respetadas y satisfechas. La particularidad nos devuelve a un nivel «superior»; la diferencia debe atravesar la identidad para llegar a ser ella misma, una posición desastrosamente abandonada por gran parte de la teoría contemporánea. No se trata de lo que Raymond Williams llama un «particularismo militante», la posición de aquellos frecuentemente caracterizados como los «otros»: mujeres, extranjeros, homosexuales, que sencillamente exigen el reconocimiento de lo que son. ¿Qué significa «ser» una mujer, un homosexual, un nativo irlandés? Es cierto e importante que esos grupos excluidos han desarrollado determinados estilos, valores, experiencias vitales que pueden ser ahora invocados como forma de crítica política, y que urgentemente necesitan libertad de expresión. Pero la cuestión más importante pasa por exigir igualdad de derechos con otros y descubrir lo que puede llegar a ser uno, sin asumir una identidad ya completamente forjada que ha sido sencillamente reprimida. Todas las identidades «de oposición» son, en parte, función de la represión y al mismo tiempo resistencia a esa opresión; en este sentido, lo que uno puede llegar a ser no puede sencillamente descifrarse a partir de lo que uno es ya. El privilegio del opresor es el de decidir lo que será; es este derecho el que también deben reclamar los oprimidos, que debe ser universalizado. Lo universal, por tanto, no es una suerte de marco de deberes abstractos erigido severamente en contra de lo particular; es sólo el derecho igualitario, propio de todo individuo, de que se respete su diferencia y de participar en el proceso común que lleve a alcanzar ese estado. La identidad está, en este punto, al servicio de la no-identidad; pero sin esta identidad, no se puede alcanzar ninguna no-identidad real. Reconocer a alguien como sujeto supone concederle el

mismo estatus que a uno mismo, además de reconocer su alteridad y autonomía.

En la persecución de esta meta política, hay significados y valores inherentes a la tradición de la estética que resultan de vital importancia, mientras que hay otros que se dirigen al derrumbamiento de esa meta y que, por lo tanto, deben ser cuestionados y superados. La estética es un concepto extremadamente contradictorio, al que sólo un pensamiento dialéctico puede hacer justicia como es debido. Uno de los efectos más debilitadores de tanta teoría cultural contemporánea ha sido la pérdida o el rechazo de los hábitos dialécticos, hoy supuestamente confinados en el cubo de la basura metafísico. Hoy en día hay alguna gente —permítasenos parodiar un poco el asunto— que parece creer que en torno al año 1970 (¿o fue con Saussure?) nos despertamos repentinamente para tomar conciencia de que todos los viejos discursos acerca de la razón, la verdad, la libertad y la subjetividad estaban agotados, y que desde entonces nos podíamos desplazar, entusiasmados, hacia algo distinto. Este salto de la historia a la Modernidad tiene ya a sus espaldas una larga historia. Los discursos acerca de la razón, la verdad, la libertad y la subjetividad, tal y como los hemos heredado, necesitan, en efecto, una transformación profunda, pero toda política que no se tome con toda la seriedad posible esos temas no tendrá la inteligencia ni la flexibilidad suficientes para plantar cara a la arrogancia del poder.

ÍNDICE ANALÍTICO*

* El presente Índice se refiere sólo al texto de Terry Eagleton.